Shakespeares Vorspiel zu der widerspänsti... Zähmung

Alexander von Weilen

SHAKESPEARES
VORSPIEL ZU
DER WIDERSPÄNSTIGEN ZÄHMUNG.

EIN BEITRAG ZUR

VERGLEICHENDEN LITTERATURGESCHICHTE

VON

ALEXANDER VON WEILEN.

FRANKFURT A/M.
LITERARISCHE ANSTALT
RÜTTEN & LOENING.
1884.

Druck von Philipp v. Zabern in Mainz.

SEINEM VEREHRTEN LEHRER

PROFESSOR DR. ERICH SCHMIDT

DER VERFASSER.

Vorwort.

Die vorliegende Untersuchung verfolgt die Geschichte des betrunkenen Kesselflickers, wie man sie aus dem Vorspiel zu „Der Widerspänstigen Zähmung“ kennt, durch die epischen Berichte und verweilender durch die dramatische Litteratur des Abendlandes vom sechzehnten bis ins neunzehnte Jahrhundert. Die Bearbeitungen dieses Stoffes, der wahrscheinlich im Orient wurzelt, sind überaus weitverzweigt und noch nie genauer zusammengestellt und geprüft worden, obgleich neben geringeren Dichtern Namen wie Holberg und Shakespeare dringend dazu auffordern. Was den letzteren anlangt, so bieten Simrock („Die Quellen Shakespeare's“) und Halliwell's grosse Ausgabe manche vergleichende Bemerkungen, während Genée („Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland“) uns hier wie fast überall im Stiche lässt.

Der von Professor Dr. Erich Schmidt angeregten und mit fördernder Theilnahme begleiteten Arbeit kam Dr. Reinhold Köhler auf's liberalste zu Hilfe, indem er meine lückenhaften bibliographischen Kenntnisse aus seinen reichen Sammlungen ergänzte und mir die einschlägigen Bücher der

Grossherzoglichen Bibliothek zu Weimar zugänglich machte. Zu lebhaftem Dank verpflichteten mich ferner die Herren Dr. Brandl in Wien, Dr. Gaedertz in Berlin, A. J. Hammerle in Salzburg, Dr. Holstein in Geestemünde, Pastor Reimer in Poelitz, Prof. Dr. Schipper in Wien, Dr. E. Schröder in Göttingen, Prof. Dr. Richard Maria Werner in Lemberg; die Schätze der k. k. Hofbibliothek und der Wiener Stadtbibliothek wurden mir durch Herrn Dr. Kaltenleitner, Archivdirector Weiss und Dr. Glossy in freundlichster Weise erschlossen.

Wien, im April 1884.

Dr. Alexander v. Weilen.

Inhalt.

I. Die Entwicklung des Stoffes vor seiner dramatischen Behandlung.

Wenn wir unsere Märchen und Sagen nicht als geniessende Leser, sondern als prüfende Forscher ins Auge fassen, so führen sorgfältige Untersuchungen uns oft weit ab von deutschem Grund und Boden, und im fernen Osten finden sich die Keime vieler echt national scheinender Volksdichtungen.

Auch die Geschichte vom träumenden Bauer ist nicht europäischen Ursprungs; historische Daten aus der Zeit der Assassinen haben die Grundlage für die älteste Version derselben, die wir den Mittheilungen des berühmten Reisenden Marco Polo [1] verdanken, geliefert.

Der Inhalt seines Berichtes ist kurzgefasst folgender:

Der Fürst Alaodin, der bekannte „Alte vom Berge" (Senex de montanis) betäubt junge, kräftige Leute, die er für seinen Dienst gewinnen will, durch einen Trank, nachdem sie vorher von seinen Helfershelfern in der muhamedanischen Lehre von den Freuden des Paradieses unterrichtet worden. In bewusstlosem Zustande lässt er sie in einen Garten bringen, der ihnen alle die früher in so lockenden Farben geschilderten Vergnügungen im Uebermasse bietet. Doch nur kurze Zeit dürfen sie ihr Glück geniessen, der Schlaf-

trunk wird ihnen abermals gereicht, und beim Erwachen finden sie sich in ihrer ehemaligen Lebensstellung, die ihnen nach solcher Wonne unerträglich erscheint. Das Versprechen des Tyrannen, sie des Glückes immer theilhaftig werden zu lassen, bringt sie nun leicht dazu, sich ihm als Assassinen anzuschliessen und seine Frevelthaten wirksam zu unterstützen. Wie fabelhaft diese Erzählung auch klingen mag, so haben doch genaue Untersuchungen einen historischen Kern aus ihr herausgeschält: die Assassinen haben wirklich in wahnsinnigem religiösen Fanatismus junge Krieger durch Haschischtränke und durch Vorspiegelung eines irdischen Paradieses in ihrer Burg Alamut zu willenlosen Dienern ihrer Launen gemacht. Dass Marco Polo in den Namen irrt — er meint nämlich Rocneddin, für den er dessen Vater Alaodin eingesetzt hat, wie die im weitern Verlauf erzählte Besiegung Rocneddins zeigt, die 1256, nicht, wie Polo sagt, 1262 stattfand — ist leicht begreiflich, da er die Geschichte nur mündlicher Mittheilung verdankte [2].

In diesem Berichte wird die doppelte Verwandlung für politische Zwecke in Scene gesetzt, und von dem europäischen Schwanke, der auf einen harmlosen Scherz eines lebenslustigen Fürsten hinausläuft, ist dieser gewaltsame Act eines Tyrannen noch weit entfernt. Aber eine bedeutende Annäherung zu demselben hat noch im Orient selbst stattgefunden: aus dem Munde der märchenkundigen Scheherezade hören wir die Geschichte vom erwachten Schläfer, die der europäischen Fassung des Schwankes schon nahe verwandt ist [3].

Der Chalif Harun al Raschid, berichtet die Erzählung, trifft eines Abends mit einem jungen Mann zusammen, der ihn mit sich in sein Haus nimmt und freundlich bewirthet. Im Laufe des Gesprächs äussert der Jüngling den Wunsch, nur für einen Tag Chalif zu sein, um einen heuchlerischen Iman zu strafen. Der Chalif beschliesst ihm zu willfahren, und lässt ihn, nachdem er ihn durch einen Schlaftrunk betäubt, in seinen Palast bringen, wo er sich beim Erwachen

in kostbaren Kleidern auf einem Prunkbette findet. Der neue Regent kann anfangs das ungeahnte Glück gar nicht begreifen, doch nimmt er schliesslich die Verwandlung als angenehme Thatsache hin und sucht in allen Anordnungen und Befehlen sich seines Standes möglichst würdig zu zeigen. Abends wird er wieder durch einen Trunk eingeschläfert und erwacht erst in seiner ärmlichen Behausung. Er gebärdet sich ganz verzweifelt, so dass seine Mutter ihn für verrückt hält. Bald darauf kommt der Chalif wieder zu ihm, und nun erneuert sich ganz genau der frühere Vorgang, bis der Chalif endlich alles aufklärt.

Diese Erzählung, bei der ein Zusammenhang mit Marco Polo wohl möglich, aber durchaus nicht strenge nachzuweisen ist[4], begegnet uns im Abendlande zum erstenmale in den Briefen des Ludovico Vives, dessen Bericht ich hier wörtlich wiedergebe[5].

Nuper senex quidam civitatis narravit mihi de vitae somnio fabulam plane festivam et cognosci dignam. Aiebat ministrasse se puerum in comitatu Philippi Ducis Belgarum. Fuit is Philippus homo acuto ingenio et amoeno, bellator strenuus, cumprimis ac faelix, cuius est ingens in his nationibus nomen et de probitate ac commoditate morum dictus Bonus. Hic nactus undique pacem Brugis fere habitabat genio deditus et iis rebus omnibus, quibus ociosi animi teneri consveverunt, ludis, fabulis, dictis acutis, iocis, facetiis et ejusmodi. Nocte quadam a coena cum aliquot praecipuis amicorum deambulans urbem, jacentem conspicatus est medio foro hominem de plebe ebrium, altum stertentem. In eo visum est illi experiri, quale esset vita nostra ludicrum, de quo illi essent interim collocuti. Jussit hominem deferri ad palatium et lecto Ducali collocari. De mane ubi evigilavit, praesto fuerunt illi pueri nobiles et cubicularii Ducis, qui non aliter quam ex Duce ipso quaererent, an luberet surgere et quemadmodum vellet eo die vestiri. Prolata sunt ducis vestimenta. Mirari homo, ubi se eo loco vidit. Indutus est: prodiit e cubiculo: praesto

fuerunt proceres, qui illum ad sacellum deducerent. Interfuit sacro. A sacro ad prandium instructissimum: a prandio cubicularius attulit chartas lusorias, et pecuniae quantum vellet. Lusit cum magnatibus, sub serum deambulavit in hortulis: venatus est in leporario et cepit aves aliquot aucupio. Coena peracta est pari celebritate qua prandium. Accensis luminibus inducta sunt musica instrumenta omnis generis: puellae atque adolescentes nobiles saltarunt: exhibitae sunt fabulae: hinc comessatio, quae hilaritate atque invitationibus ad potandum producta est in multam noctem: Ille vero largiter obruit se vino, sicut priore nocte et collapsus in somnium altissimum iussit eum Dux vestimentis prioribus indui, atque in eundem locum reportari, quo pridie fuerat repertus. Ibi transegit noctem totam dormiens. Postridie experrectus, coepit secum de vita illa Ducali cogitare, incertum habens fuisset ne res vera an visum, quod animo esset per quietem obversatum. Tandem collatis coniecturis omnibus atque argumentis statuit somnium fuisse et ut tale uxori, liberis ac viris narravit. Quid interest inter diem illius et nostros aliquot annos? nihil penitus, ni si quod haec est paulo diuturnius somnium. Certe est utrique perinde, acsi quis unam duntaxat horam somniasset, alter vero decem. Nihil iam pridem audivi ad experiendam vitae nostrae vanitatem accomodatius.

Ludovico Vives beruft sich bei seiner Erzählung auf die Angaben eines Hofherrn, der den Scherz am Hofe Philipps des Guten als Augenzeuge gesehen haben will. Die Sage hat also einen weiten Weg gemacht, über den aber historische Thatsachen vielleicht aufklären können. Zu Philipp dem Guten nämlich (1419—1467) kamen morgenländische Gesandte, um ihm den Titel eines Herzogs des Abendlandes zu überbringen. Daraufhin dürfte der Schluss Hagens [6] wohl nicht allzu gewagt sein, dass sie, aufgefordert einige ihrer so berühmten Märchen mitzutheilen, auch diesen Scherz zum Vortrage brachten, den Philipp, der überhaupt im Munde des Volkes ähnlich märchenhafte Züge wie Harun al Raschid

erhielt, aufgegriffen und nachgeahmt zu haben scheint. Diese Vermuthung gewährt eine passende Erklärung für die sprunghafte Wanderung des Stoffes, die sonst völlig unbegreiflich wäre.

Die vorliegende Version weicht von der orientalischen Gestalt des Märchens in manchen Punkten ab, die sich aber durchaus mit der Veränderung des Locals in Zusammenhang bringen lassen: der Held wird nicht durch ein Schlafmittel betäubt, sondern er ist ein ganz gewöhnlicher Trunkenbold, eine Figur, die in einer orientalischen Erzählung natürlich unmöglich wäre. Eine solche Rolle aber kann auf europäischem Boden einem Manne aus den besseren Ständen nicht zugetheilt werden: er wird zum Plebejer, und mit dieser Herabsetzung des Helden müssen auch andere Züge des orientalischen Märchens fallen: es fällt die Vertraulichkeit zwischen dem Fürsten und dem Objecte seines Scherzes, das als ein Bauer auch den hohen Herrn nicht mehr würdig repräsentiren kann, und ein rüpelhaftes Benehmen macht die Figur zu einer derb-komischen. Zugleich wird die Erzählung mehr als ein bloser Scherz, sie wird zum Exempel, und erhält einen Aufputz mit moralischen Lehren, wie der Schlusspassus bei Ludovico Vives zeigt. Und dass wir gerade dieser lehrhaften Tendenz die grosse Verbreitung der Erzählung zu danken haben, beweisen seine Nachfolger, welche die letzten Bemerkungen zu ganzen Reden ausarbeiten, ohne an seinem Berichte das geringste zu ändern.

Die Vives zeitlich am nächsten stehende Version ist verloren gegangen, nämlich die Sammlung englischer Erzählungen des Richard Edwards aus dem Jahre 1570, von der im nächsten Capitel ausführlich die Rede sein wird.

Der erste Nachfolger des Ludovico Vives in Deutschland ist Pontus Heuterus, der in Rerum burgundicarum libri sex 1584 (Lib. IV., Pag. 150) mit ausdrücklicher Berufung auf ihn die Geschichte erzählt.

Ebenso verhält es sich mit David Chytraeus: Chronicon Saxoniae et vicinarum aliquot gentium 1593 (Lib. III.,

Pag. 110), ein Werk, das 1596 unter dem Titel: Chytraei Newe Sachsen Chronica ins deutsche übersetzt wurde. Unsere Erzählung steht Th. 1. S. 141. Daraus ging die Geschichte über in M. G. Draudii Fürstliche Tischreden (1617; 1645 ander Theil S. 292) und in Ciglerus' Discursus de incertitudine rerum humanarum 1598 über.

In England finden wir die Geschichte nach Vives oder Heuterus erzählt in Barcklay's Discourse of the felicity of man 1598 [7], in Burton's Anatomy of melancholy (2. A. 1624) und in den Apothegms of King James [8].

In Frankreich wird die Erzählung von Goulart populär gemacht, indem er in seinen Histoires admirables et mémorables de nostre temps 1607 den Brief des Ludovico Vives unter dem Titel Vanité du monde magnifiquement représentée (Bd. 1, Fol. 360 b) übersetzt. Eine englische Uebersetzung Goulart's von Grimstone unter dem Titel: Admirable and memorable histories containing the wounders of our times erschien 1607.

In Spanien wurde die Geschichte kurz erzählt von Augustin de Rojas in seinem Viage entretenido 1603 [9].

Alle diese Versionen gehen nicht viel über Vives hinaus; sie betonen nur — und das ist für uns nicht unwichtig — die Worte des Ludovico Vives, die von der Aufführung eines Stückes vor dem falschen Fürsten sprechen; so sagt Goulart ganz ausdrücklich: on iouait une plaisante Commédie.

Allen diesen fast wörtlich übereinstimmenden Fassungen steht die des Jesuiten Jacob Biderman in seiner Utopia (1640) gegenüber [10]. Durch das ganze dritte und vierte Buch seines Werkes zieht sich diese Erzählung, in ihrem ersten Theile zwar mit Vives in den äusseren Umrissen übereinstimmend, aber mit reichen Detailausführungen und mit stellenweise sehr dramatischem Dialoge ausgestattet. So bringt Biderman z. B. zu dem neuen Fürsten, der bei ihm den bukolischen Namen Menalcas führt, während ihn alle übrigen Berichte unbenannt lassen, ein paar Aerzte, die in einer langen Reihe von Capiteln Krankheitsfälle erzählen, in denen Leute von

einer ähnlichen Geistesverwirrung, wie sie der Fürst zu haben scheine, durch geschickte Ausnützung ihres Wahnes geheilt wurden. Eine gänzliche Umänderung aber greift von dem Augenblicke an Platz, wo Menalcas sich als Bauer wiederfindet. Er glaubt geträumt zu haben, aber der nächste Tag belehrt ihn eines Besseren. Er wird vor Gericht geschleppt, um wegen Plünderung des königlichen Schatzes Rede zu stehen; seine Proteste werden gar nicht angehört, und nach kurzer Berathung wird ihm das Todesurtheil verkündigt, wobei ihm jedoch die Todesart freigestellt bleibt. Er wählt Gift, das ihm sofort gereicht wird. Er trinkt es und fällt bewusstlos zu Boden; in diesem Zustande wird er an einen Galgen gebunden, zu dem nun sein Weib mit jämmerlichen Wehklagen kommt. Der ihm als Gift eingeflösste Schlaftrunk hat aber bald zu wirken aufgehört, er sieht verwundert auf die verzweifelte Frau herab, und es entspinnt sich folgendes Gespräch zwischen den Ehegatten:

Atque, o mea, inquit, Caia, quam luberet colloqui tecum, nisi mortuus iam silerem. Ac tu me paucis abhinc horis, si hic fuisses vivum adhuc reperas. Nunc quando immaniter sum iugulatus, neque loqui praeterea queo; quin tu certe Caia loquere; et cum subinde ad me invises, quae domi agantur, narra. Tum etiam ubi redieris, vide cibos identidem afferas et cirneam vini. Nam postquam caepi inter mortuos esse etsi valde sitio, nihil tamen est huius ad me allatum. Villica, cum a furca fabulari mortuum audiret, pavida velut ab infernis spectris refugiebat. Tum vero, ut vini quoque mentionem accepit, misericordia in iram versa; restitit omnibusque convitiis suspendiarium oneravit. Viventem per urbis popinas stabulasque semper erasse; . . . nunc etiam mortuum adhuc sitire?

Diesen heftigen Ausbrüchen der Frau wird aber durch einen Gerichtsboten ein Ende gemacht, der sie davon in Kenntnis setzt, dass ihrem Manne das Leben wieder geschenkt worden sei, was sie aber gar nicht freudig berührt. Er wird nun vom Galgen herabgenommen und reich beschenkt entlassen.

Diesen rohen Schluss, dessen Quelle ich nicht im Stande war zu eruiren, hat Biderman der Erzählung des Ludovico Vives beigefügt, und gerade sein Bericht wurde die Grundlage für zahlreiche dramatische Bearbeitungen, wobei zwei Umstände fördernd einwirkten, erstens die Freude an der Lectüre fabelhafter Reisebeschreibungen, wie sie dieses Buch gerade bietet, und zweitens wurde das lateinische Werk in einer im 17. Jahrhundert gar nicht seltenen unverschämten Weise von Christoph Andreä Hörl von Wätterstorff unter dem Titel: „Bacchusia oder Fassnachtland / Allwo Es Drey Teutschen jungen Herrn auff ihrer Reiss sehr vbel ergangen/darbei allerhand kurtzweilige Geschichten eingemischet werden“ 1677 übersetzt, ohne dass Hörl des lateinischen Originals irgendwie gedächte [11].

Aus dieser Darstellung Bidermans stammen die meisten der im Folgenden zu besprechenden Stücke, die, während bei den nach der gewöhnlichen Version abgefassten Dramen eine absolute Entscheidung, ob sie nach Vives oder Heuterus etc. gearbeitet sind, nur bei bestimmter Quellenangabe möglich ist, durch die eigenthümliche Behandlung des Schlusses ihre Abstammung nie verläugnen können.

Mit dem letztgenannten Werke schliesst die Aufnahme des Schwankes in die Erzählungslitteratur meines Wissens ab; aber kurz nach seiner Localisirung in Europa wird er bereits auf der englischen Bühne zur dramatischen Darstellung gebracht.

II. Shakespeare.

Unter den Festlichkeiten, die zu Ehren des neuen Fürsten veranstaltet werden, führen die meisten Berichte die Darstellung einer Comödie an. Wie aus dieser kleinen Notiz ein grosses Stück sich herausentwickeln kann, während die Erzählung vom Schläfer zu einer eigentlich ganz überflüssigen Einleitung zusammenschrumpft, sehen wir in Shakespeare's Taming of the Shrew, einem fünfactigen Lustspiele, dem der als Induction [12] zu bezeichnende Schwank vom betrunkenen Kesselflicker beigegeben ist. Solche Vorspiele, die bei Kyd und anderen ziemlich häufig anzutreffen sind, scheinen zu Shakespeare's Zeit sich überlebt zu haben, wie sowohl die blos einmalige Einführung eines solchen bei Shakespeare selbst, als auch die Anfangsworte des Stückes Woman Hater von Fletcher (1607) „Gentlemen, inductions are out of date" deutlich zeigen. Doch ist diese Bemerkung durchaus nicht massgebend für eine Datirung des Shakespeare'schen Stückes, da spätere Autoren, wie Marston und Ben Jonson sie wieder auf die Bühne bringen [13].

Einen Anhaltspunkt für die chronologische Bestimmung des Shakespeare'schen Werkes dagegen bietet der Umstand, dass wir in Taming of the Shrew kein Originalwerk,

sondern nur die Bearbeitung eines älteren Stückes vor uns haben.

Dieses ältere Stück ist betitelt: „A Pleasant conceited History called the Taming of a Shrew. As it was sundry times acted by the Right honourable the Earl of Pembrook his servants. Printed at London by Peter Short and are to be sold by Cutbert Burlie at his shop by the Royal exchange. 1594;“ spätere Ausgaben 1596 und 1607 [14]. Dass Shakespeare auf dieser älteren Vorlage fusst, ist eine jetzt allgemein anerkannte Thatsache, und die Quellenuntersuchung hat also nur von dem vorshakespeare'schen Stücke auszugehen, dessen Autor man in Marlowe und Shakespeare selbst mit Unrecht vermuthete. Einen wichtigen Fingerzeig für die Kritik gibt Warton in seiner History of English poetry II, 117. Er erklärt die Geschichte von dem betrunkenen Kesselflicker in einer Sammlung kurzer komischer Erzählungen vom Jahre 1570, herausgegeben von Richard Edwards „mayster of her Maiesties reuels“, einem Werke aus der Bibliothek seines Freundes William Collins gelesen zu haben. Wir haben keinen Grund die Wahrheit der Angaben Warton's in Zweifel zu ziehen, umsomehr, da wir sonst die lateinische Erzählung des Ludovico Vives als Quelle für das englische Stück betrachten müssten, die aber zu der Zeit in England doch nicht allgemein verbreitet und bekannt gewesen sein kann.

Dieses Buch nun galt für verloren, bis im Jahre 1845 Norton in den Shakespeare Society Papers II, 1 ff. eine kleine Erzählung „The waking man's dream“ publicirte [15], die er auf einzelnen Blättern eines Buches, das nach seiner Schätzung aus den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts stammen mochte, aufgezeichnet fand. Augenblicklich erklärte er diese Blätter für Bruchstücke des so lange vermissten Werkes von Richard Edwards und war vollkommen überzeugt, die wirkliche Quelle von Taming of a Shrew damit entdeckt zu haben. Diese Angaben wurden von englischen Forschern auf Treu und Glauben nachgeschrieben und fanden auch in deutschen Werken bald Eingang.

Schon von vornherein wird ein solcher Schluss, wenn nicht weitere äussere und innere Indicien hinzukommen, etwas übereilt erscheinen; eine genaue Untersuchung fördert aber Kriterien zu Tage, welche die Unmöglichkeit dieser Ansicht Norton's klar erweisen. Zu diesem Zwecke ist es vor Allem nöthig die englische Erzählung selbst ins Auge zu fassen.

Nach einer längeren Einleitung wendet sich der Autor gegen diejenigen, welche die Wiedergabe solcher lustiger Scenen mit der Motivirung beanstanden, dass sie viel zu unbedeutend seien oder „that they have been published by any other writer.“

By any other writer! Diese Worte machen schon Norton's Vermuthungen höchst bedenklich; wie konnte das im Jahre 1570 gesagt werden, wo kein anderer Bericht als der lateinische des Ludovico Vives vorlag? Hingegen, wenn diese Erzählung im Anfange des 17. Jahrhunderts in ein neues Werk aufgenommen wurde, durfte eine solche Entschuldigung nicht fehlen, nachdem der Schwank so vielfach, sogar schon in englischer Sprache durch Grimstone erzählt worden, ja nachdem vielleicht auch Burton's Anatomy of melancholy bereits vorangegangen war. Auch die Annahme, dass eine spätere Ausgabe des Werkes, wie Norton zu vermuthen scheint, diese Zeilen neu eingesetzt habe, ist sehr gezwungen und unwahrscheinlich, da ein Autor sich in einer späteren Auflage seines Buches doch nicht zu entschuldigen braucht, dass eine Erzählung aus der ersten Auflage inzwischen in andere Sammlungen Eingang gefunden.

Aber vielleicht liegt in der Art der Erzählung etwas, das uns zwingt, diese oder eine ihr sehr nahestehende Fassung als Quelle des englischen Stückes anzusehen?

Der Anfang stimmt mit den bereits bekannten Versionen, und der Trunkenbold, hier als tradesman bezeichnet, benimmt sich ziemlich gut in seiner Rolle. Neu ist bei ihm der Zug des Hochmuths, dass er gar nicht mit den Hofleuten an einem Tische speisen will. Nachdem er schliesslich wieder aus dem Schlaf, in den er durch das viele Trinken verfallen

ist, erwacht, sieht er sich in seinen alten Kleidern und wird überzeugt, dass ein Traum ihm alles vorgespiegelt. Philipp belehrt ihn aber eines Besseren, indem er ihn wieder in das Schloss bringen lässt, wo er alles, was ihm an dem einen Tage erschienen, zum zweiten Male zu sehen bekommt. Diese Erzählung unterscheidet sich nicht wesentlich von der landläufigen Ueberlieferung: einige neue Züge sind hinzugetreten, so das hochmüthige Benehmen des Bauernfürsten, nnd die an das orientalische Märchen erinnernde Wiedereinführung ins Schloss. Von allen diesen neuen Details, unter denen die lächerliche Ueberhebung des Bauern dramatisch ungemein dankbar und kaum zu übergehen gewesen wäre, findet sich nicht eine Spur in dem englischen Stücke, und gegen Norton's Hypothese kann die ganz bestimmte Erklärung abgegeben werden: Das Stück Taming of a Shrew hat wahrscheinlich seine Quelle in einer 1570 erschienenen Sammlung englischer Erzählungen von Richard Edwards, deren Auffindung aber bisher nicht gelungen ist.

Inwieweit dieses 1594 erschienene, aber wohl schon früher gespielte Stück auf Shakespeare Einfluss geübt hat, mag die folgende kurze Analyse zeigen.

Die ersten Scenen schaffen, wie die meisten dramatischen Bearbeitungen unserer Erzählung, eine Exposition, die in den Quellen nicht geboten war: Sly, der Kesselflicker, wird von dem Küfer in betrunkenem Zustande aus dem Wirthshause hinausgeworfen, vor dessen Thüre er nach einigen Flüchen einschläft. So findet ihn ein Lord, der mit Gefolge von der Jagd heimkehrt, und der bei diesem Anblicke sofort auf den Gedanken verfällt, einen Scherz mit dem Trunkenbolde auszuführen. Er wird auf Befehl des Lord in das Schloss getragen, während dieser eben angekommene Schauspieler und einen seiner Pagen, der sich als Lady verkleiden soll, zur Ausführung seines Planes beizieht. Darauf wird der schlafende Sly in prächtigen Gewändern hereingebracht, und eine reichbesetzte Tafel vor ihm aufgestellt. Beim Erwachen ruft er sofort nach dem Küfer und einem

Krug Dünnbier, doch der Lord, der sich ihm als Diener beigesellt, redet ihm solche unfürstliche Anwandlungen aus, und der anfangs sehr überraschte Sly lässt sich bald von seiner Lordschaft überzeugen, umsomehr, da ihm auch die vermeintliche Lady so behagt, dass er gleich mit ihr zu Bette gehen will. Doch der Eintritt der Schauspieler hindert ihn daran, uud er muss der Aufführung des Lustspieles Taming of a Shrew beiwohnen, die er mit albernen Bemerkungen häufig unterbricht.

Nach Beendigung derselben tritt Sly wieder in den Vordergrund: er wird in seinen alten Kleidern schlafend vor das Wirthshaus zurück getragen; so findet ihn der Küfer. Sly kommt bei seinem Erwachen zur Ueberzeugung, dass er nur geträumt habe: wenn aber auch sein Glück mittler Weile entschwunden sei, eine nützliche Lehre habe er doch aus dem Traume gezogen, wie man nämlich ein böses Weib behandeln müsse; schnell eilt er zu seiner Frau, um das Mittel zur Zähmung gleich praktisch an ihr zu erproben. Mit dieser nicht ungeschickten Wendung schliesst das Stück, ohne dass Sly über seine Erlebnisse aufgeklärt würde.

Eine neue Figur, von der die Prosaquellen nichts wissen, ist bei dieser ersten dramatischen Bearbeitung hinzugekommen: der verkleidete Page; ferner ist die aus englischen Theaterverhältnissen leicht erklärliche Scene mit den Schauspielern eingefügt. Stil und Charakteristik zeigen absichtlich stark aufgetragene Gegensätze: auf der einen Seite Sly, der in rüpelhaftester witzlos-carikirter Manier durchgeführt ist, auf der andern Seite der Lord mit seiner Dienerschaft, die einen unglaublich verstiegenen Schwulststil sprechen. Dieser Richtung huldigt merkwürdiger Weise auch der Küfer, den man eher in der Manier Sly's erwartet hätte, wie folgende Probe aus einer seiner Reden zeigen mag:

Now that the darksome night is overpast,
And dawning day appears in chrystal sky,
Now must I haste abroad.

Aehnlich spricht der Lord:

Now that the gloomy shadow of the night
Longing to view Orion's drisling looks,
Leapes from th' Antarcticke world unto the skie,
And dims the welkin with her pitchie breath,
And darksome night overshades the christal heavens,
Her break we off our hunting for to night.

Diese Verse, deren erste vier Zeilen eigenthümlicher Weise Marlowe's Doctor Faustus Act I. Sc. III. wörtlich, vielleicht in satirischer Absicht, entnommen sind, weisen, wie der ganze Stil des Lustspiels überhaupt, auf eine Zeit vor 1594 zurück, in welchem Jahre die Aufführung eines Stückes „Taming of a Shrew" in Newington durch Henslowe bezeugt ist; doch diese Notiz kann sich schon auf die Shakespeare'sche Bearbeitung beziehen, da das ältere Stück der Pembrooke'schen Gesellschaft, wie die Titelbemerkung zeigt, gehörte. Vielleicht hat Shakespeare das Lustspiel für Henslowe in diesem Jahre bearbeitet, eine Datirung, welcher Ulrici, der das Stück erst in die Zeit der Trennung der Henslowe'schen Gesellschaft (1596) verlegt, und W. König, der sogar auf 1588 zurückgeht, widersprechen [16].

Für unsere Zwecke hat eine genaue Untersuchung dieser Frage keine Bedeutung; dass Shakespeare wirklich auf dem älteren Stücke fusst, springt sofort in die Augen, wenn man beide Stücke vergleicht. Shakespeare hat im Gange der Handlung nichts Wesentliches hinzugefügt, nur einige kleine Aenderungen sind zu bemerken: der Küfer macht einer Wirthin Platz, der Page erhält den Auftrag nicht direct vom Lord (eine Abweichung, die vielleicht wegen zu raschen Costümwechsels geboten schien) und Sly wird nicht hereingebracht, sondern die zweite Scene wird in's Schloss verlegt, wo sich die Vorgänge analog dem älteren Stücke abspielen. In beiden Stücken wird die Geistesverwirrung des neuen Fürsten als Folge einer langen Krankheit bezeichnet; Shakespeare aber verwerthet das, um die Weigerung der Lady Sly's Bett zu theilen, besser zu motiviren, als es in seiner Vorlage geschehen war.

Diesen unbedeutenden Veränderungen stehen durchgreifende Besserungen in Charakteristik und Sprache gegenüber. Shakespeare schafft in diesem Stücke eine seiner ersten Bauernfiguren, die dann so glänzend im Wintermärchen und anderen Werken wiederkehren. Die carikirte Roheit ist von Sly abgestreift, dafür aber hat er eine Portion gesunden frischen Mutterwitzes bekommen. Er findet sich in die ihm aufgedrungene Rolle, aber nicht so plötzlich wie in der Vorlage, sondern erst nach und nach orientirt er sich in der fremden Umgebung, wobei Shakespeare ihn sehr glücklich auch aus seiner prosaischen Sprache in die rhythmische Redeweise des neuen Kreises übergehen lässt [17]. Doch ist Sly natürlich nicht im Stande den Ton festzuhalten, und die blose Erwähnung der Kellnerin Cicely Hackett ruft ihm seinen früheren Stand lebhaft ins Gedächtnis zurück, den auch seine derben Wortwitze und viele sprichwörtliche Redensarten aufs Entschiedenste documentiren.

Ist diese Gestalt so zu einer wirklich volksthümlichen geworden, so tritt uns in der vornehmen und feinen Persönlichkeit des Lord eine ächte Aristokratenfigur entgegen, und einen schlagenden Beweis für die Ueberlegenheit Shakespeare's liefert ein Vergleich zwischen den früher citirten Worten des Lord im älteren Stücke und der Einführung desselben in Taming of the Shrew, wo er, von der Jagd zurückkehrend, die guten Eigenschaften der Hunde mit seinem Gefolge bespricht.

Die Begegnung mit den Schauspielern ist ebenfalls mit grösserer Sorgfalt ausgeführt, wobei ich einen feinen Zug, den Shakespeare angebracht, nicht unerwähnt lassen kann. In Taming of a Shrew fragt der Lord, was sie spielen wollen, worauf der eine Schauspieler erwidert, eine Tragicalie oder eine Comodity, eine im Munde des Künstlers höchst unpassende Wortverdrehung. Shakespeare bietet sie auch, aber er legt sie Sly in den Mund, so dass damit zum künstlerischen Scherze wurde, was in der Vorlage Spass war um jeden Preis.

Nach Schluss des Vorspiels ziehen sich die Mitwirkenden auf den Balkon zurück und sehen, nach Angabe der Folio [18], von da aus der Aufführung des Lustspieles zu, die Sly nur an einer Stelle (auffallender Weise gerade da, wo die Vorlage keine Unterbrechung bietet) durch eine Bemerkung stört, um dann für immer zu verstummen, so weit sogar, dass nicht einmal ein Nachspiel seine weiteren Schicksale erzählt, und die Geschichte vom Kesselflicker bei Shakespeare also ein Torso bleibt. Dass Sly's Bemerkungen im Lustspiele kein weiterer Spielraum gegönnt ist, ist sehr begreiflich, da solche überflüssige Unterbrechungen die Vorgänge auf der Bühne in empfindlichster Weise stören, aber dass der Schluss fehlt, bleibt auffallend und gibt zu verschiedenen Muthmassungen Anlass. Die allgemeine Ansicht, dass Shakespeare das Nachspiel als den Schauspielern ohnehin geläufig nicht in den Text aufgenommen habe, kann ich nicht theilen, da er doch unmöglich, nachdem er an dem Vorspiele gebessert, ein derartiges Nachspiel mit der früher citirten Rede des Küfers, die ja seinen Intentionen durchaus widersprechen musste, folgen lassen konnte. Aus der einzigen Zwischenrede Sly's könnte man vielleicht eher schliessen, dass er eingeschlafen und zum Schlusse unter dem Jubel des Publicums wieder hinausgeschleppt worden; auch ein Verlust des Shakespeare'schen Nachspieles wäre bei der späten Herstellung des Stückes aus Schauspielerrollen ganz leicht denkbar.

N a c h Shakespeare fällt die Behandlung des Stoffes als Ballade, die Percy in den Reliques of ancient english poetry unter dem Titel The frolicksome duke or the Tinker's good fortune (1. Bd. 2. Buch, Nr. XV) zum Abdruck bringt. Diese Datirung ist aus dem Bänkelsängertone zu erschliessen; innere Kriterien lassen sich nicht aufstellen. Ebensowenig kann bestimmt gesagt werden, ob Shakespeare benutzt worden sei, wofür nur die Bezeichnung „tinker" zu sprechen scheint. Der Schluss, das nochmalige Erscheinen des Kesselflickers im Schlosse, erlaubt an Bekanntschaft mit der Erzählung The waking man's dream zu denken, eine Muth-

massung, welche die Ballade ziemlich weit in's 17. Jahrhundert hineinrücken würde. Doch ist hier volle Sicherheit nicht zu erreichen.

Noch im 18. Jahrhundert war dem Shakespeare'schen Vorspiele ein Nachleben auf der Bühne Englands beschieden. Im Jahre 1716 ist die Loslösung des Vorspiels von dem Lustspiele, mit dem es ja ohnehin nur äusserst lose zusammenhing, in England eingetreten, und zwei Autoren bearbeiteten zu gleicher Zeit die Geschichte vom Kesselflicker. Charles Johnson [19] in The Cobler of Preston Farce of two acts, aufgeführt im Drurylane Theater, und Christopher Bullock [20] in einem Stücke gleichen Titels, dessen Werth uns einigermassen bedenklich wird, wenn wir erfahren, dass es am Freitag begonnen, am Samstag geendigt und am folgenden Dienstag gespielt wurde, um dem früher genannten Werke den Vorsprung abzugewinnen.

Nach den Mittheilungen Genest's [21] hat das Stück Johnson's denselben Gang wie das Shakespeare'sche bis zum 2. Act. Da wird der wieder erwachte Sly nochmals zu Lord Charles gebracht und muss die Rolle des Lord von Neuem spielen, eine Abänderung, die auf Benützung der von Norton publicirten Erzählung schliessen lässt. Das Stück, an dem die doppelte Ausführung des Scherzes schon von Genest mit Recht getadelt wird, bot ausserdem noch zu viele politische Anspielungen, als dass sich das Publicum daran sehr ergötzen konnte. Es verschwand auch nach ungefähr zehn Vorstellungen vom Repertoire, und ein Versuch, es im Jahre 1817 mit Weglassung alles politischen wieder aufzunehmen, mislang gleichfalls.

Besser scheint es dem Stücke Bullock's ergangen zu sein, das, von Shakespeare ziemlich unabhängig, den von Sir Jasper als Lord verkleideten Guzzle mit der Wirthin und einem Gaste in eine Prügelei verwickelt zeigt, die sich, als Guzzle eine Geldbörse in seiner Rocktasche findet, in allgemeine Versöhnung auflöst. Hat Bullock hier seinen Helden ganz aus dem Kreise des Hofes herausgezogen

und ihn im Gegensatz zu Shakespeare in bäuerliche Umgebung versetzt, so sind dafür nach Genest's Versicherung häufig Shakespeare's eigene Worte in diese Bearbeitung übergegangen. Für die Beliebtheit dieses Stückes zeugen zahlreiche Aufführungen in Lincoln's Inn Fields und die fünf Auflagen, die es im Druck erlebte.

Eine noch spätere Ausbildung des Stoffes als Operette hat uns bei Weisse zu beschäftigen.

III. Ludovicus Hollonius.

Zur selben Zeit, als Shakespeare's Taming of the Shrew die Londoner Theaterbesucher ergötzte, versuchte in einem kleinen Städtchen Pommerns ein redlicher Pastor, Ludwig Holle (Ludovicus Hollonius) mit Namen, die alte Erzählung des Vives wieder zu beleben und die wunderbaren Schicksale des träumenden Bauern zu Nutz und Frommen eines christlichen Publicums in dramatische Form zu giessen. Aber achtlos ging die Mitwelt an seiner poetischen Thätigkeit vorüber; die meisten Chronisten Pommerns, wie Daniel Cramer und Joachim Wedel wissen gar nichts von ihm, Micraelius bezeichnet ihn allerdings einmal als „ein feyner Poet“, doch in seinen grossen Katalog der pommerischen Dichter hat er Holle's Namen nicht aufgenommen, und Vanselow's Kenntnis beschränkt sich ebenfalls nur auf die Angaben seines Vorgängers[22]. Erst die neueste Zeit hat ihn wieder an's Tageslicht gezogen und auf seine zwei dramatischen Werke aufmerksam gemacht[23].

Wenn ich nun hier mehr als der Stoff, den ich zu behandeln habe, es verlangt, in die Persönlichkeit dieses Autors einzudringen und ein kleines Bild von dem Dichter und Menschen zu geben suche, so wird ein solches Unter-

2*

nehmen wohl durch das Interesse, das der talentvolle Dichter erregen muss, sowie durch die ausserordentliche Seltenheit seiner Werke gerechtfertigt.

Ueber sein Leben fliessen die Nachrichten äusserst spärlich. Er scheint ein Pommer von Geburt zu sein, nach seinem Lehrer, dem bekannten Kirchenschriftsteller David Chytraeus [24] zu schliessen, den er selbst seinen „lieben und nunmehr in Gott ruhenden Praeceptorem" nennt. Das Geburtsjahr ist unbekannt, doch dürfte es in das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts fallen, da er sich in der Vorrede seines „Freimut" aus dem Jahre 1603 als einen „jungen/in solchen sachen nicht wohl geübten Man" bezeichnet. Damals ist er auch schon Pfarrer zu Pölitz, wo er 1621 starb [25].

Von ihm sind folgende Dramen als Unica der Berliner Kgl. Bibliothek erhalten:

I. „Freimut,|das ist|Vom Verlor-|nen Sohn/aus dem XV.|Capittel des Euangelisten|Lucæ.|Eine Newe|COMOEDIA| Mit fleiss|Auff jtziger Welt lauff gerich-|tet/in Teutsche einfeltige Reimen ge-|fasset/mit nützlichen Moralibus gezieret/ vnd|der lieben Jugent zur Lehr vnd War-|nung wolmeinentlich an tag ge-|geben/durch|LVDOVICVM HOLLONIVM,| Predigern des Göttlichen worts im|Stedtlin Pölitz.|Gedruckt zu Alten-Stettin/durch|Jochim Rheten/Anno 1603." 16°. Aij-Hij; darauf fünf unpaginirte Seiten; sehr defect. Die Vorrede ist datirt vom 16. Februar.

II. „Somnium Vitæ Humanæ,|das ist: Ein|Newes Spiel/| darin|Aus einer lustigen Geschicht|von Philippo Bono, für hundert|vnnd acht vnnd dreissig Jahren/einem|Weisen/frommen vnd Mechtigen Her-|tzogen der Burgunder vnnd Nieder-län-|der etc. Gleich in einem Spiegel gezei-|get wird/das vnser zeitlichs Leben/|mit all seiner Herrligkeit nur ein| nichtiger vnd betrieglicher|Traum sey.|Gestellet durch|Ludovicum Hollonium, Predigern|des heiligen Göttlichen worts| im Stedtlin Pölitz.|Gedruckt zu Alten Stettin/durch|Jochim Rheten/1605." 16°. Aij-Lij. Darauf drei unpaginirte Seiten; ein Blatt (S. 73 f.) fehlt, ein zweites (S. 81 f.) ist schadhaft.

Ferner ist noch ein drittes bisher ungenanntes Werk zu verzeichnen, das ich aber nur aus Micraelius kenne: Lib. IV Carminum 1610[26].

Aus den beiden Stücken, sowie aus den Vor- und Nachworten, welche dieselben begleiten, tritt uns ein gebildeter, in den Classikern belesener Mann entgegen, der trotz seines geistlichen Standes nicht in das für seine Zeit so charakteristische theologische Gezänk einstimmt, sondern eine freiere Gesinnung offen zur Schau trägt. Neben der Bibel weist er auf „heidnische" Schriftsteller, wie Valerius Maximus, Terentius, Plautus, Pindar, Seneca und sogar Euripides (von dem er einige Verse nach einer lateinischen Uebersetzung citirt) mit grösstem Lobe hin und versäumt auch nicht, die Geschichte von Alexander und Diogenes („ein wunderbarlicher kautz, aber guter Philosophus") unter den Beweisen für die Eitelkeit der Welt, die er in der Vorrede zum zweiten Stück aus allen möglichen Schriftstellern zusammenträgt, anzuführen.

Dabei erblickt er aber nicht im Latein das Ideal, dem sich jeder Deutsche unterordnen müsse, sondern er vertheidigt in einfachen, markigen Worten die Rechte seiner deutschen Muttersprache:

„Solche Fatui, die es verechtlich halten/in vnser Muttersprach etwas schreiben/mögen sich jhren bedüncken nach/ Hebraischer/Griechischer/Lateinischer/vnnd wo sie nicht gnug dran haben/Narrabischer vnnd Affreichischer zungen gebrauchen/damit jhre Scripta vnd reden also verblümen/ zieren/illustrieren vnd illuminieren/so krauss/bunt vnd toll machen/wie sie immer wollen vnnd können. Ich bin ein geborner Teutscher/scheme mich hie nicht bey den Teutschen teutsch zu reden."

Diese Liebe zur deutschen Sprache, die sich vor allem darin kund gibt, dass er in seinen Stücken sogar den Dialekt seiner Heimat zur Geltung bringt, verführt ihn aber zu einer Geringschätzung der antiken Verskunst. Er habe „weder an der Griechen/noch Lateiner exempla oder Leges

gebunden sein wollen“, bekennt er aufrichtig in seinem Freimut, „denn warumb wolten wir vns/in vnser selbstendigen Teutschen sprach Leges Imperatorias von jhnen fürschreiben lassen? Warumb wolten wir jhnen zu gefallen/oder gehorsam von vnser Wortleufftigen Syllabenstimmung abweichen?“ Solche Aeusserungen sollten eine freie Behandlung des Metrums erwarten lassen; aber geradezu knechtisch werden die Worte in das Prokrustesbett des achtsilbigen Verses gezwängt, für den nur hie und da, im Freimut häufiger, im Somnium vitae humanae ziemlich selten [27], ein kurzer viertactiger Vers eintritt. Deshalb Hollonius zu den Nachfolgern Rebhuns zu zählen, wie Palm es gethan hat, ist gänzlich ungerechtfertigt, da auch Hans Sachs sich solcher kurzer Zeilen bedient.

Diese seine dichterische Thätigkeit, so anspruchslos sie auch war, scheint doch nicht unangefochten geblieben zu sein, wenn seine Abwehr gegen einen bösen „Neidhart“ als baare Münze zu nehmen und nicht vielmehr geradeso stereotyp ist wie in den meisten Werken jener Zeit. Hauptsächlich an solche, die sein Dichten übel nehmen könnten, ist das interessante „Nachwort an den Leser“ gerichtet, das wir nicht übergehen dürfen. Hollonius führt da verschiedene Vorwürfe an, die er befürchten zu müssen glaubt:

„Zum ersten werden viele sagen; Es sey eine leichtfertigkeit Reimweiss etwas zu schreiben.“ Diesen erwidert er ruhig durch historische Beispiele, wobei er auch das Heldenbuch und die „alten Meistergeseng“ nicht zu erwähnen vergisst.

„Zum andern werden etliche sagen/ich thu præter professionem meam, das ich Comœdias schreibe/es gebühre einem Prediger nicht.“ Dieser Einwand bringt unseren Pastor schon mehr in Hitze, und als treuer Schüler Luthers antwortet er gleich ziemlich grob:

„Diese vnbehobelte Socios achte ich keiner antwort würdig. Den alle verstendige woll wissen/das Comœdias schreiben eine ehrliche vnnd nützliche arbeit ist.“ Noch

heftiger wird er „etlichen Melancholischen Storköpffen vnd sawrtöpffen“ gegenüber, denen „zum dritten . . . . der eingemischeter schertz/vnnd personæ extra argumentum accersitæ nicht gefallen“, und anderen zarten heiligen wird die bittere Wahrheit „gräll in den ohren thun. Diesen“, fährt Hollonius fort, „solte man eine gute pritsche schlagen/ jenne solte man ad Anticyras oder . . . in Agrum Reatinum inter pecus Arcadicum religieren.“ Die Unwissenheit solcher Leute empört den humanistisch gebildeten Dichter. „Haben auch die nützen Praefationes in Terentium, von Melanchthone, Rotterodamo vnd Asulano gestellet/nie gelesen. Viel weiniger verstehen sie Plauti, Terentij vnd anderer sinnreichen Poeten intent vnnd meinung: sehen die scripta Comica an wie die Kuh das fenster.“

Ein viertes Argument, das sprachliche, wurde schon vorweggenommen.

Für das hier zu behandelnde Thema kommt eigentlich nur das zweite Stück Somnium vitae humanae in Betracht, während Freimut die Geschichte des verlorenen Sohns, auf Gnapheus und Scharpfenecker fussend, darstellt.

Dass Hollonius keine sonderlich hohe Meinung von der Poesie hegte, zeigte sich schon oben, wo er das Comödienschreiben eine nützliche Arbeit nennt. Dass er rein lehrhafte Zwecke verfolgt, sagt er ganz deutlich in der Widmung des ersten Stückes an den Herzog Philipp von Stettin, wo er zugleich seine Quelle angibt:

„Es will einem jeden vnter vns gebüren/zur fleissigen Meditation vnd betrachtung dieses menschlichen elends vnd irdischen vergengligkeit/wie dann auch zu heiligen/Christlichen/Gott wolgefelligen Glaubenswercken/nicht allein sich selbest/sondern auch seinen Nechsten auffzumuntern. Damit nun dieses auch ich vnwirdigster vnd geringster vnter den Dienern des HEren Jesu Christi/nach meinen wenig gaben thun möge/habe ich der tollen vnd immer schwermenden Welt/die eitelkeit vnsers zeitlichen lebens in einem offentlichen Spiele wollen fürbilden. Habe aber fürnemblich dahin

gesehen/wie ich ein berühmt vnd warhafftiges Exempel möchte fürstellen/auff das alle so diss spiel würden lesen/oder anschawen/es nicht dafür achteten/als ob dasjenige/was hie mit worten vnnd geberden wird fürgebracht/nur allein vmb guter kurtzweil/vnnd schimpfflicher bossen willen geschrieben vnd angerichtet: Sondern damit anzudeuten/das es in der warheit (Comœdiæ enim sunt imagines veritatis et quotidianæ vitæ specula) in vnserem gantzen leben auff dieser Welt also dahergehe. Wenn ich aber nach einem solchen exempel bey guten glaubwirdigen Historicis fleissig gesuchet vnnd nachgeforschet: So habe ich noch zur zeit kein bessers/vnd zu meinem fürhaben bequemers finden können/als eben diese lustige geschicht von dem löblichen/weisen/vnd mechtigen Fürsten Philippo Bono, weiland Hertzogen in Burgundien vnd den Niederlanden/dieselbe von Davide Chytræo, meinem lieben vnd nunmehr in Gott ruhenden Præceptore, im dritten buch seines Chronici Saxonici, aus den Epistolis Ludovici Vivis, erzehlet/auch von Georgio Ciglero in seinem Discursu de incertitudine rerum Humanarum repetieret wird.“

Sonderbar muss in diesen Worten die heftige Abwehr des Komischen erscheinen, das man sich schwer aus der Geschichte des träumenden Bauern ausgeschlossen denken kann. Leider hat Hollonius diese seine Grundsätze nur allzu treu befolgt und, da komische Scenen bei einer Bearbeitung derselben unvermeidlich waren, zu einem Ausweg seine Zuflucht genommen, der unseren Begriffen von dramatischer Technik geradezu Hohn spricht. Die Hauptscenen des betrunkenen Bauern, sein Leben am Fürstenhofe bis zu dem Momente, wo er wieder eingeschlafen zurückgebracht wird, werden den Augen des Zuschauers vollkommen entzogen, und auf der Bühne spielen sich nur Episoden ab, die mit der Handlung des Stückes gar nichts zu thun haben. Blos im ersten und fünften Acte wirkt der Held sprechend mit; sonst wird ab und zu von den Hofherren über die Vorgänge im Schlosse Bericht erstattet. Ganz in derselben Weise hat Hollonius auch sein erstes Werk geschädigt: im Freimut

bringt er treffliche Ansätze zu den Buhl- und Schlemmscenen, die bei Dramatisirungen der Geschichte vom verlorenen Sohn gewöhnlich den Mittelpunkt bilden, aber von dem Momente an, wo Freimut das Gasthaus betritt, werden die Vorgänge in demselben nur erzählt, und Freimut erscheint erst wieder auf der Scene, als er vollständig ausgeplündert ist. Es ist keineswegs poetische Kraftlosigkeit, die Hollonius von der Vorführung solcher Situationen zurückhält, denn die Scenen mit den Zechbrüdern Richwin, Weinholt und Traurnicht, sowie die mit der Wirthin Adelheit (II, 5 und III, 5) lassen in ihrer frischen ungezwungenen Durchführung das Beste für das Folgende hoffen. Vor den Buhlscenen, sowie vor den schon dem Stoffe nach etwas roheren Scenen des Bauernfürsten schreckt nicht der Dichter, sondern der Pastor Hollonius zurück, dem die Schaubühne eine moralische Anstalt im eigentlichsten Sinne des Wortes ist, auf der so grobe Spässe keine Stätte finden können.

Wenn nun trotz so schwerer Misgriffe ein Stück aus dieser Zeit auch heute noch zu fesseln vermag, wenn Personen ohne jedes Allegorisiren lebensvoll und kräftig gezeichnet sind, wenn es dem Dichter gelingt, durch humorvolle Scenen den Mangel an Handlung zu verdecken, wird man dem Verfasser ein entschiedenes Talent keineswegs absprechen.

Das Stück wird eingeleitet durch einen Argumentator, der die Handlung kurz erzählt und fast mit denselben Worten wie Vorrede und Nachwort auf die lehrhafte Absicht des Verfassers hinweist.

Darauf beginnt das Stück selbst, das sich ohne Ortswechsel vor dem Palaste des Fürsten abspielt. Die 1. Scene führt mehrere Hofleute im Gespräch vor: Degenwerth; Friedlieb, „Hoffrath vnd J. V. Doctor“; Reinart, der Marschall; Wollrath, der „Cantzler“; Warner, „Official vnd Fürstlicher Beicht-Vater“; Leuthülff, der Leibarzt; Christlieb, „Secretarius“ und Gottlieb, „Camerer“. Degenwerth preist den Fürsten:

HErr Doctor lieber sagt mir doch/
Solt auch ein Fürst itzt leben noch/
Im heiligen römischen Reich/
Der an weissheit vnserm sey gleich?

Die andern stimmen bereitwillig in das Lob ein und citiren Aussprüche des Fürsten, worunter besonders der folgende (der der Bibel nachgebildet ist) bewundert wird:

Wir sind hie alle Exsules,
Viatores vnd Hospites,
Humana vita est somnium.
All Herligkeit/Macht/Pracht/Reichtum/
Im huy vnd augenblick verschwind/
Wie der Rauch getrieben vom Wind.

Diese Unterhaltung wird unterbrochen durch die Berufung des Arztes zum Fürsten, der zugleich den Befehl ergehen lässt, sich zu einem Spaziergange mit ihm und dem jungen Prinzen von Frankreich Ludovicus Delphinus, der als Gast am Hofe Philipps weilt, zu rüsten.

Scene 2 bietet eine Art Zwischenspiel des „Narren" Gutbitschen (auch Gutbischen geschrieben) mit dem „Fuchsschwentzer[28] oder Schmarotzer" Naschart. Ihr ganz clownartiges Entrée erinnert auch an das der Hirten in so manchen Weihnachtsspielen.

Naschart. Juch hoscha: lætæ mentis.
Gutb. Juch hobba: vier lahm entis.
Nasch. Juch: lustig/rustig/guter ding.
Gutb. Was gibst das ich herumbher spring?
Nasch. Ein groschen. Spring: juch hobba/juch.
Gutb. Saliendo Se circumrotans.
Das wars mein Kerl: juch hoscha/juch.

Diese schöne Belustigung stört Eisenbart, ein Trabant, der sie wegen ihres übermüthigen Benehmens tüchtig ausschilt.

Sc. 3 kommt der Fürst mit Ludovicus Delphinus und Gefolge, um den schon früher erwähnten Spaziergang zu unternehmen, wobei die beiden Narren trotz ihrer flehentlichen Bitten nicht mitgenommen werden.

Sc. 4 tritt der Held des Stückes Jan, der „Ebriack" mit seinen Saufcumpanen Traurnicht und Weinholt in ziem-

lich angetrunkenem Zustand auf. Auffällig ist der Name Jan, der an eine Bekanntschaft des Dichters mit den englischen Comödianten oder mit Heinrich Julius von Braunschweig denken lässt; näheren Einblick aber verwehren die mangelhaften Nachrichten über sein Leben. Laut singend zieht Jan ein: „Canit partem veteris canticulæ: Traut Henslein vber die Heiden [29] vel aliud.“ Nach einigen Klagen über seine Müdigkeit fällt er zu Boden und schläft ein. Unterdessen sind ihm die zwei andern nachgefolgt, die ebenfalls Lieder anstimmen, worunter: „Man sagt wol in dem Maien“ [30]. Sie verspotten ihren Genossen und wollen ihn eben wegtragen, als die Rückkehr des Fürsten sie verscheucht.

Sc. 5. Die Trabanten greifen den Trunkenen ziemlich grob an, doch Philipp verweist es ihnen und befiehlt, ihn in den Palast zu tragen, und gibt in der folgenden Sc. 6 noch genauere Vorschriften, wie mit Jan zu verfahren sei.

Die erste Scene des zweiten Actes zeigt die Hofleute in eifriger Discussion über diese merkwürdige Aufnahme eines Bauern am Hofe. Dazu kommt Christmann, der Warner mahnt sich schnell zur Messe zu rüsten und den Frater Antonius, einen jungen Mönch, im Namen des Herzogs beauftragt, eine festliche Rede vorzubereiten.

Warner und Antonius bleiben im Gespräche zurück, während sich die andern in den Palast zurückziehen. Warner repräsentirt die alte einfache Geistlichkeit, während Antonius zu den neuen leichtlebigen Priestern gehört, wie sie in jener Zeit so oft mit stark aufgetragener Tendenz, die hier etwas gemässigter zu Tage tritt, vorgeführt werden. Warner fürchtet, die Predigt werde bei der häufigen Trunkenheit seines Collegen nicht sonderlich ausfallen; Antonius entschuldigt seine Liebe zum Wein mit Hinweis auf die Schwächen, die ja jeder Mensch habe, die er aber stets beweine:

. . . . seht an mein kleid /
Das sind nur eitel Lacrymæ
Et signa Pœnitentiæ.

Warner weiss aber diese signa anders zu deuten:

Der Wein/aber das weinen nicht/
Ewer Capp also hat zugericht.

Antonius verspricht Besserung und gibt Warner eine Uebersicht über den Inhalt seiner heutigen Predigt, wobei er den Mund gewaltig voll nimmt und von Höllenpein und ewiger Verdammnis donnert; ein Sermon, der entschieden gegen die katholische Predigtmanier gerichtet ist.

Ich bitt glaubts doch ihr zarten Frawn/
Glaubts doch ihr Tugentreich' Jungfrawn:
Der infernalisch Schwefelrauch/
Der Phlegetontisch dampff vnd schmauch/
Die Acheruntisch Fewrflam ist
Sehr scharff/sehr heiss/sehr gross/das wist.
. . . .
Schröcklich wird es sein/mordio!
Schröcklich wird es sein/ô dio!

Dabei geräth er immer mehr ins Schreien, so dass Warner schliesslich mahnen muss:

Ihr müsst euch etwas moderirn/
Vnd nicht so gresslich intonirn.

Antonius geht dann, sehr zufrieden mit seiner oratorischen Leistung, ab, und Warner wird in neuen Klagen über die Verwilderung des Priesterstandes von dem Edelknaben Friedebert unterbrochen (Sc. 3), der ihn zur Messe abholt und ihm mittheilt, dass der Bauer derselben als Fürst beiwohnen werde.

Es folgt nun in Sc. 4 die erste niederdeutsche Bauernscene, die, sowie alle übrigen Dialektscenen als fastnachtspielartiges Intermezzo zu betrachten ist. Tytke, ein alter Bauer, kommt zu dem Doctor Leuthülff, um ihn wegen eines Leidens zu befragen, muss aber, bevor er mit ihm sprechen darf, erst dem Diener seine Zahlungsfähigkeit beweisen. Der Doctor beschaut sein Wasser und fällt ein hartes Urtheil über seinen Gesundheitszustand; eine Scene, die schon

vor Hans Sachs für das Fastnachtspiel typisch geworden ist. Aber ihn drückt noch ein grösseres Uebel, als der Doctor herausgefunden:

Ick habb tho huss ein schmuck junck wyff/
Dat bith vnd kyfft my steds upt lyff/
Vnd secht de mangel stah an my/
Dat se nicht Kindes Moder sy:
Dith ys my truwn ein groth besweer/
Ick bidd: helpt doch/Heer Dockar Heer.

Der Doctor verspricht ihm auch dafür Abhilfe.

Sc. 7. wird ausgefüllt durch die Narren und Hofleute. Zum Schlusse folgt die kurze Notiz: „Venit putativus Princeps et à Proceribus ad sacellum deducitur."

Den dritten Act eröffnet eine niederdeutsche Scene zwischen Schmeckebier, einem jungen Bauern, und Tytke, der über seinen Besuch beim Doctor, mit dem er gar nicht zufrieden ist, Bericht erstattet. Besonders merkwürdig erscheint ihm das Mittel für sein zweites, dem Doctor anvertrautes Leiden:

Schal myne Frouw em schicken hin/
Dat will my noch nich in den sin.

Schmeckebier weiss aber dieses Recept gleich zu erklären:

De Papen/Dockars vnde Schryuer/
Habben yuw gerne schmucke Wyuer.

Dann erzählt Schmeckebier, warum er in die Stadt gekommen: er wolle dem Fürsten eine Klage gegen seinen Gutsherrn überreichen; Tytke wünscht ihm viel Glück und wandert nach Hause; Schmeckebier (Sc. 2) wartet auf den Fürsten, um ihm persönlich seine Schrift zu übergeben, denn:

Ick habb wol ehr dat sprickwort hort:
Dat by der Schmeed tho aller frist
Am besten tho beschlagen ist [81].

Zu ihm gesellen sich die Hofleute Voland und Grimwald, und es entwickelt sich ein Streit der Stände: den Bauern wird der Vorwurf der Roheit, Frechheit und Anmassung gemacht; dafür nennt Schmeckebier die Hofleute tyrannisch und übermüthig und schliesst, direct gegen Grimwald gewendet:

Wehr ydt dy vor dynn Kopp geschreeuen/
Wat du dyn dage heffst bedreeuen/
Du scholdest dy vaken bedenckn/
Einm andern syne Ehr nicht krenckn.

Solche Reden drohen dem Bauer tüchtige Prügel einzutragen, die nur die Rückkehr des neuen Fürsten glücklich abwendet. Die Klage wird vom Kanzler entgegengenommen, und Jan entfernt sich wieder ebenso stumm, als er aufgetreten.

Warner, Antonius und andere aus dem Gefolge bleiben zurück und gerathen (Sc. III.) mit einem jungen Bauer Plumpart in's Gespräch, der dem „Ficial“ ein Geschenk überreichen will, um seine Klage gegen den jetzigen Pastor, der ebenso streng und mürrisch ist, als der frühere freundlich und leutselig war, besser anzubringen. Dieses Lob des früheren Pfarrers findet bei den Hofleuten gar keinen Anklang, und wie in der vorigen Scene das Auftreten der Bauern gegen ihre Gutsherren getadelt wurde, wird nun ihr Benehmen gegen die Geistlichkeit von Warner einer strengen Kritik unterzogen, und Frater Antonius fügt noch die Vermuthung hinzu:

Sie halten vom Kuhhirten mehr/
Denn von einm guten Beichtvater.

Das läugnet auch Plumpart gar nicht:

De Kohard' dient vns alle daeg.
Wy koenen ahne vnsen schadn/
Des Koharden mit nicht entradn:
De Paep' ward vns nütt' selden twar/
Woldn syner woll entbehren gar.

Diese Unverschämtheit schlägt natürlich dem Fass den Boden aus, und Plumpart wird weggejagt. In demselben Momente werden alle zur Tafel gerufen.

Die erste Scene des vierten Actes bringt einen kurzen Monolog Nascharts, darauf folgt ein Gespräch der Hofleute, die ihrer Entrüstung über das Benehmen des Bauern Luft machen; nur das Zureden Warners bringt sie dazu, sich wieder in den Palast zu begeben.

Das folgende Blatt fehlt leider, es muss als Sc. 3 einen Monolog des Bauernweibes Trine, der Frau Tytkes, enthalten haben. Zu ihr tritt (Sc. 4) Antonius, und es entspinnt sich ein längerer Dialog, den ich, um eine etwas zusammenhängendere Probe von dem Talent unseres Dichters zu liefern, vollständig wiedergeben will:

Frater Anton. Nicht lenger mich enthalten kan/
Wil gehen vnd sie sprechen an:
Ho/willkommen Schültzin willkommn/
Hab euch lang nicht in arm genommn.
Interim eam amplectitur!

Trine/ridens. Ha/ha: helpen vnd nicht genetn/
Herr dat pflecht einn sehr tho verdretn.

Frater Anton. Sagt vber wen klagt jhr so sehr?

Trine. Schold' ick nicht klagn weerdige Heer?

Frater Anton. Kan man euch helffen nicht womit?

Trine. O Heer darum ick flytig bid.

Frater Anton. Was ist ewr anliegen/sagt an.

Trine. Gy wethen dat mit mynem Man
Ick rechte nu int veerde Jahr.

Frater Anton. Ich meint das wehr zum ende gar.

Trine. O neen leeffe Heer/myn vörsprack/
De hölt my lange up de saack:
Ick kan thom ende kamen nicht.

Frater Anton. Vieleicht habt jhn vnrecht bericht?

Trine. Neen Heer/ick habb' berichtet recht/
Ick weet wol wat dat sprickwort secht:
Wer synem Priester vnrecht bicht/
Vnd synem Artzt nicht recht bericht/
Ock vnwaer secht synm Advocat/
De bringt sich sülfst in noth vnd schad.

Frater Anton. Hört Schültzin was ich sagen will/
Lassts bei euch bleiben in der still:
Stellt ewer sach in meine hend/
Ich will sie bringn zum guten end.

Trine. Ja Heer dat könne gy wol doen/
Gott ward darvoer gereuen dat lohn.

Frater Anton Wofern jhr wollet sein danckbar:
Sonst rechtet jhr noch voll ein Jahr.

Trine. Heer Tönnes Herr/wat gy begeern/
Dat wil ich gereuen hartlick gern.

Frater Anton. Ihr habt mir warlich die zwey Jahr/
Da ich ewer Beichtvater war/
Erzeigt viel freuntschafft/lieb vnd ehr/
Darumb kein Gelt von euch begehr.
Ihr wisst auch das kein Ordensman/
Muss Gelt anrürn/vnd eigens han/
Bringt mir einn alten Schinokn herein/
Damit will ich zufrieden sein.

Trine. Dat wil ick doen myn leefe Heer/
Begehre gy ock süss wat mehr?

Frater Anton. Ich werd müssen in kurtzen dagn/
Verreisen nach dem Brüdershagn:
Wo ich dann bey euch bleiben soll/
So klopffet mir das bette wol.
Ich hab wol eh bey euch gelegn
Zur Herberg.

Trine/ridens. Ja ick vil tho deegn/
Yuw Heer dat bedd so kloppn vnd schlagn:
Idt schal yuw in dem hartn behagn.

Frater Anton. Aber ewer Alt wird darumb murrn.

Trine. O Heer/ick achte nicht syn gnurrn:
Kamet gy man in Gades nahmn/
Gy syd my alletyd wilkamn.
Dat kan my jo nemand verkehrn/
Gads dener schall man leefn vnd ehrn.

Frater Anton. Dafür wird euch in jenem lebn/
Der HErr einen grossen lohn gebn:
Vnd ich wil drumb bitten allzeit.

Bei diesen Worten tritt Warner ein und schilt seinen Collegen wegen dieses zärtlichen Zwiegespräches tüchtig aus; die Rechtfertigung des Antonius zu vernehmen, erlaubt das in der Mitte durchgerissene Blatt nicht.

Nachdem in Scene 5 die Rückkehr eines nach Paris abgesandten Boten vorgeführt worden, meldet Sc. 6 von dem Bauernfürsten, dessen Erlebnisse von Degenhart treu nach der Quelle erzählt werden. Gleich darauf wird der wieder trunkene Jan herausgebracht und in seinen alten Kleidern auf dem Platz, wo man ihn früher gefunden hatte, niedergelegt.

Der 5. Akt, eingeleitet durch ein Gespräch zweier Hofleute, bringt in der 2. Scene das Weib Jans Leutrudula mit ihren Kindern auf die Bühne; wehklagend sucht sie mit Hilfe der Nachbarn ihren Mann und findet ihn endlich wieder. Ihre Vorwürfe wegen seines langen Ausbleibens versteht Jan anfangs gar nicht und sucht ihre Behauptung, er sei zwei Nächte lang nicht nach Hause gekommen, zuerst durch Worte, dann durch handgreiflichere Argumente zu entkräften; doch die übereinstimmenden Zeugnisse der Nachbarn und Kinder machen ihm die Sache bedenklich, er schildert ihnen seine Abenteuer und kommt schliesslich zur Ueberzeugung, nur geträumt zu haben; befriedigt kehrt er nun mit seiner Familie nach Hause zurück.

Damit wäre das Stück eigentlich abgeschlossen, aber Hollonius lässt noch mehrere Scenen folgen: Antonius und ein Landgeistlicher Lambertus discutiren ein Thema, bei dem der Autor wol so recht pro domo schrieb; der arme Lambertus klagt nämlich über das schlechte Einkommen, das einem Landpastor zufalle, und Antonius, oder vielmehr hier der Dichter selbst, schlägt einen Verbesserungsmodus vor:

Man solt abr den Pastoribus
Vermachen solche Reditus,
Das sie ohn müh/ohn sorg/mit frewd
Zu jhrem Ampt stets wern bereit:
Das sie nicht dürfften schleppen/tragn/
Mit viel Gesind vnd Vieh sich plagn.

Damit ist Lambertus natürlich einverstanden, und sie gehen bei Warner sich Raths erholen. Nach einer kurzen Scene Grimwalds erscheint Philipp und erhält Bericht über

den Ausgang des Scherzes, worauf er und Warner das Stück mit Lehren über die menschliche Eitelkeit beschliessen, die der Epilogus nochmals zusammenfasst.

Aus der Analyse des Stückes ist wohl klar hervorgegangen, dass hier kein „Drama“ in der eigentlichen Bedeutung des Wortes vorliegt: es ist weder der Stoff, den der Autor dramatisch zu gestalten beabsichtigte, noch irgend eine „Fabel“ überhaupt zur Anschauung gebracht. Dabei steht die Technik auf einer sehr niederen Stufe, wie die vielen leeren Scenen der Hofleute sowie das unbeholfene Operiren, um Personen von der Bühne wegzuschaffen, zeigen; und alles läuft hinaus auf einige platte moralische Sprüche, die bis zum Ueberdruss ausgeführt werden. Aber diese Fehler werden in einer Zeit, wo man sich durch Allegorisieren oft vollständig vom realen Boden entfernt, reichlich aufgewogen durch eine Reihe gut charakterisirter Figuren, eine Fülle amüsanter Scenen, die wie selbständige Genrebilder aus dem handlungsarmen Stücke hervortreten: der pflichtgetreue und der liederliche Priester, der Bauer mit seinem Anliegen an den Doctor, der Landmann mit der Bittschrift an den Fürsten, das junge Weib, dem der muntere Geistliche besser gefällt als ein alter Mann, das sind echte aus dem Leben gegriffene Lustspielfiguren. Besonders die Scene zwischen Trine und Antonius (die man eigentlich, wie ich nebenbei bemerken will, eher zwischen Trine und dem Doctor erwartet hätte, gemäss I, 4) ist von einer Frische, der selbst die Reserve, die sich der Pastor Hollonius auferlegen muss, nichts anzuhaben vermag. Sie rückt im Gegentheil seine Kunst in ein noch besseres Licht gegenüber seinen Zeitgenossen, die solche Themata wohl viel freier, aber auch viel derber und zotenhafter behandelt haben. Hollonius wirft sich durchaus nicht zum Anwalte der Bauern auf: aber frei von Schmutz und cynischer Roheit, frei von tendenziöser Caricatur stellt er sie vor das Publikum.

Ein weiteres grosses Verdienst liegt in der Sprache, nicht so sehr der hochdeutschen, obwohl man auch dieser,

abgesehen von der metrischen Behandlung der Worte und dem Ueberwuchern lateinischer Floskeln, eine gewisse Einfachheit und Ungezwungenheit nicht absprechen kann, sondern in der niederdeutschen, die mit grosser Liebe und Geschick behandelt ist: in ihr sprechen die Bauern, sowie der Bote, aber eigenthümlicher Weise Jan und seine Familie nicht. Liegt vielleicht hier eine ähnliche Tendenz zu Grunde, wie sie Shakespeare befolgt, wenn er Sly sich der Sprache der Hofleute anbequemen lässt?

Diese grossen Vorzüge können wohl eine Bestätigung des vorausgeschickten Urtheils mit Fug und Recht zulassen: Hollonius ist kein grosser Dramatiker, aber seine beiden Stücke sind Proben eines entschiedenen Talentes, denen ich vor den vielgerühmten Produkten Paul Rebhuns, die allerdings metrisch weitaus correkter sind, unbedingt den Vorzug geben möchte.

IV. Die Jesuiten. Christian Weise.

Eine Erzählung, die so zahlreiche Bühneneffekte mit einer so nützlichen moralischen Lehre verband, wie die vom träumenden Bauer, war ganz dazu geschaffen, die Aufmerksamkeit der Jesuiten auf sich zu ziehen, die in ihren scenischen Darstellungen immer das Angenehme mit dem Nützlichen sowohl ihrer Zuhörer, als ihrer Schauspieler wegen zu vereinen suchten. Zeugnis dafür geben zwei in der Münchner Hof- und Staatsbibliothek aufbewahrte Scenare[32].

Das eine betitelt sich:

„Doller Bawrskönig|das ist:|Ein voller Bawr, zu Kö-|niglicher Würde erhoben, dann folgents gleich,|durch ferrere Trunckenheit, wiederumb in den|Bawrn Stiffl gestossen.| Welchen vor Zeiten zum Beyspiel, alle zeitliche|Ding, ein purlautere Eytelkeit, vnd gleich|einen Schlaff zu seyn| PHILIPPVS BONVS|Hertzog in den Niderlanden|nun aber mit gleichen ansinnen, zur Fassnachtzeit in|allgemeinen Theatro der Academi|Die Academische Jugendt zu Grätz auffgeführet hat|den februarij 1639.|Getruckt zu Grätz,|Bey Ernst Widmanstetters sel: Erben.|Anno 1639." 2 bl. kl. 4°.

Vorausgeschickt ist der „historialische Innhalt" mit ausdrücklichem Hinweis auf Heuterus, von dem auch dieses Stück, soweit man aus den lateinischen und deutschen

scenarischen Angaben schliessen kann, nicht bedeutend abgewichen ist. Neu gegenüber Heuterus ist die Figur der Frau des Bauern Brulea mit ihrem Sohne, die in der dritten Scene des ersten Theiles den Trunkenbold suchen, und der Zug des Hochmuths des Bauernfürsten gegen seine Diener (Sc. 5). Den zweiten Theil füllen Hofscenen aus, wobei Botschafter erscheinen, die dem Fürsten Geschenke zu Füssen legen. Der dritte Theil bringt die obligate Rückkehr des wieder abgesetzten Bauern, der seine Erlebnisse als Traum erzählt, wogegen sein Sohn steif und fest behauptet, er habe ihn unter den Hofleuten gesehen; mit Philipps moralischer Schlussrede endet dieses uninteressante Stück.

Bedeutend wichtiger erscheint das zweite Scenar:

„REX DIVRNVS|LVDIS SATVRNALIBVS|IN SCENAM|DATVS|Das ist:|Der Tag-lange Bauren-König,| zu einem Fassnacht-Spihl|zu besondern Ehren|Derer nun anwesenden|Durchleuchtigsten Fürsten|und Herren, etc. etc.|offentlich vorgestellt|Von der gesamten Philosophi allhiesiges Lycæi Soc. JESV|AVGVSTÆ VINDELICORVM, Anno 1698 Mense Februario.|Augspurg, gedruckt bey Maria Magdalena Utzschneiderin.“ 4 bl. 4°.

In der lateinischen Vorrede erklärt der Autor, dass er sich von seiner Arbeit nicht durch Vorgänger, die den Stoff schon früher für die Bühne adaptirt, habe abhalten lassen, da ja Aristoteles auch der Bearbeitung eines alten Themas bei guter Beobachtung der Regeln für die Comödie den Reiz der Neuheit vindicire; diese Vorschriften habe er auch treulichst befolgt, da eine Person Hauptperson sei, alles an einem Tage und am Hofe Philipps sich abspiele.

Schon aus der Erwähnung der Einheit des Ortes geht hervor, dass der Dichter sich keine solche Exposition, wie sie Shakespeare und Hollonius uns bieten, die den Bauer aus dem Wirthshause taumelnd vorführen, gestatten durfte; ebensowenig konnte er den Schluss des quellenmässigen Berichtes getreu herübernehmen. Bei ihm wird der ganze Spass nicht von Philipp selbst in Scene gesetzt, was wohl

auch mit des Autors Vorstellung von fürstlicher Würde nicht gestimmt haben mag, sondern vom Archimimus, seinem „geschertzigen Hof-Comœdianten," der aber deshalb einen harten Kampf mit dem Tragœdus zu bestehen hat, so dass Philipp sich selbst nachdrücklich ins Mittel legen muss, um dem Archimimus zu seinem Rechte zu verhelfen. „Der Fabel und dem Tag macht den Anfang der von dem Schlaff erwachende Bauren-König Menalcas" heisst es in der dritten Scene des lateinisch-deutschen Programmes. Der Fürst gesellt sich als Leibarzt zu dem Bauer und überzeugt ihn mit vieler Mühe von seiner neuen Würde. Dann erst werden ihm prachtvolle Kleider angelegt; eine merkwürdige Ungeschicklichkeit des Autors, da doch der Kleiderwechsel vor dem Erwachen des Bauern vor sich gehen muss. So scheint der Scherz unmöglich, und diese Widersinnigkeit wird noch dadurch vermehrt, dass man ihm sofort seine eigene Geschichte als die eines Fremden erzählt. Der erste Act schliesst mit dem Abzug in die Hofcapelle.

Der zweite Theil gibt dem Tragœdus Gelegenheit, dem Fürsten ein Trauerspiel vorzuführen, das diesen so begeistert, dass er dem Archimimus die Weiterführung seines Scherzes untersagen will, und erst nach längerem Bitten desselben sie gestattet. So nimmt denn der dritte Theil die Schicksale des Menalcas wieder auf. Gesandte erscheinen und mehrere Rechtshändel werden vorgetragen, die er nach seiner Weise zu entscheiden sucht, bis ihn endlich der Ruf zur Tafel von diesen unwillkommenen Geschäften befreit. Aber auch hier findet er die ersehnte Ruhe nicht, und die Mahlzeit wird ihm durch die Spöttereien der Hofleute, sowie durch die Unmöglichkeit etwas zu geniessen (eine nähere Angabe fehlt) gründlich verleidet. Er klagt dem Leibarzt seinen Hunger und erhält die Erlaubnis, sich an den übrig gebliebenen Bissen zu erquicken. Doch nicht lange soll er sich dessen freuen: die Gesandten, die er früher unfreundlich behandelt hat, stiften eine Empörung, die ihn zwingt, sich in ein Fass zu verkriechen, in dem er

an den Gastwirth, vor dessen Thüre er betrunken gefunden worden, listiger Weise verkauft wird.

Diese Angaben sind äusserst kurz und unklar; weist der vergilische Name Menalcas auch direct auf Biderman hin, so lässt sich doch keine anderweitige Beziehung zur Utopia feststellen, da die Handlung des Stückes von allen bekannten Versionen abweicht.

Es ist vor allem der dritte Theil, der wesentlich neue Elemente aufgenommen hat, während die ganze Art der Einkleidung der eigenen Inspiration des Autors oder eines Vorgängers entstammen kann. Diese neuen Scenen haben ihre Quelle in dem 1682 zum ersten Male vollständig in deutscher Sprache erschienenen Don Quixote, der in der Episode von Sancho Pansa's kurzer Regierung ein Seitenstück zur Erzählung vom träumenden Bauer bietet. So ruft die Entscheidung wichtiger Rechtshändel, die dem Menalcas anheimgestellt ist, wohl jedem die witzigen Urtheilssprüche Sancho's gegen den betrügerischen Schneider oder gegen den Kläger, der das Geld mit sich im Stocke führt, ins Gedächtnis. Noch viel deutlicher wird die Entlehnung in der Tafelscene, wo kein Grund angegeben war, warum Menalcas Hunger leiden musste: die Erklärung dafür gibt Don Quixote 2. Th. Cap. 47: der Leibarzt bewacht die Gerichte und lässt eines nach dem andern als gesundheitsschädlich wegtragen, so dass schliesslich der hungrige Sancho flehentlich um ein Stück Brot und eine Weintraube bittet, geradeso wie Menalcas vom Arzte auf die Reste des Mahles verwiesen wird. Und schliesslich bildet der Ansturm der Feinde auch bei Cervantes den plötzlichen Abschluss von Sancho's Regierung, wobei natürlich die Lösung eine andere ist als die im Jesuitenstücke, die an Comödien wie die Aluta des Macropedius und die Nachahmung derselben in Schonæus' Vitulus, wo Choroebus in einen Sack gesteckt und als Kalb verkauft wird, erinnert.

Eine ganz eigenthümliche Illustration erhält diese Benützung Don Quixote's, die auf den ersten Blick vielleicht

etwas zu weit hergeholt scheinen könnte, in Frankreich, wo ein Jesuit die alte Erzählung ebenfalls dramatisirte, nachdem schon früher einer seiner Ordensbrüder, Angelinus Gazäus (Gazeau 1586—1653), sie in einem Gedichte seiner Sammlung Pia Hilaria variaque Carmina 1623 nach Heuterus, wie er selbst angibt, behandelt hatte [33].

Ungefähr ein Jahrhundert später macht der bekannte Comödiendichter Du Cerceau den alten Schwank zum Gegenstande seines fünfaktigen, in gereimten Alexandrinern abgefassten Lustspiels: Les Incommodités de la Grandeur ou Grégoire ou le faux duc de la Bourgogne. Leider war mir das Stück selbst nicht zugänglich; ich musste mich mit den Auszügen begnügen, die Ernest Boysse in seinem interessanten Werke Le théâtre des Jésuites S. 260—264 liefert. Du Cerceau bringt die Schicksale des träumenden Bauern in Verbindung mit der Damocles-Sage, indem Philipp die Absicht ausspricht, den Bauer Grégoire, den er betrunken von der Strasse aufgelesen, die Lasten eines grossen Herrn, dessen Leben sich die armen Leute immer als so beneidenswerth vorstellen, fühlen zu lassen. Mit derselben Tendenz war die Damocles-Sage schon von Père Lejay im Jahre 1694 behandelt worden, und die litterarische Tradition der Jesuitenschulen erlaubt wol an einen theilweisen Einfluss des letzteren Stückes auf das erstere zu denken.

Das Project des Fürsten wird realisirt: Grégoire findet sich bei seinem Erwachen in königlicher Tracht, umgeben von Hofschranzen, und verlebt den ganzen Tag mit Lesen von Bittschriften und Empfang von Gesandten, bis das Mittagessen angekündigt wird. Doch seine Freude an der guten Mahlzeit wird durch seinen Arzt auf das Empfindlichste gestört, der, hinter ihm stehend, jedes Gericht mit einer grossen Erklärung über seine Schädlichkeit zurückweist und dem armen Grégoire nur einige Früchte und frisches Wasser gestattet. Erzürnt lässt Grégoire den ungebetenen Rathgeber hinauswerfen; da kommt ein Brief, der ihn warnt, von den vorgesetzten Speisen, die alle vergiftet seien, zu

essen. Diese bei Boisse ausführlich mitgetheilten Scenen lassen eine genaue Benützung des Don Quixote gar nicht bezweifeln: nicht nur sind die Worte des Arztes bloss längere Paraphrasirungen seiner Bemerkungen bei Cervantes, sondern auch der Brief ist aus dem Spanier herübergenommen, ein Zug, den sich der deutsche Jesuit hat entgehen lassen. Es ist kaum anzunehmen, dass beide Dramatiker, der deutsche und der französische, ganz unabhängig von einander dieselbe, eigentlich gar nicht so naheliegende Quelle für ihre Arbeit benützt haben; vielmehr darf man wol an ein verlorenes Original denken, dessen Existenz durch die Worte des deutschen Jesuiten, die von mehreren früheren Bearbeitungen sprechen, bezeugt ist, von dem dann beide Autoren selbständig ausgingen.

Nach solchen Erfahrungen wünscht nun Grégoire seinen neuen Stand zum Teufel, um so mehr, da der Kaiser von China eine Belagerung seiner Stadt in Angriff nimmt und ihn zum Zweikampf herausfordert. Doch dem Scherze wird nun ein Ende gemacht, indem er wieder eingeschläfert auf seinen früheren Platz zurückgebracht wird, wo er sich beim Erwachen als Bauer Grégoire findet. Die von Boysse mitgetheilten Proben bestätigen sein Urtheil, dass das Stück frische Komik in der Hauptfigur zeige, während der Herzog zu predigerhaft gehalten sei, und sie machen auch den grossen Beifall, dessen sich das Stück im Collége Louis Le Grand zu erfreuen hatte, ganz begreiflich. Zum ersten Male 1717 zur Darstellung gebracht, wurde es 1721 vor dem elfjährigen Könige Louis XV. in den Tuilerien wiederholt, um 1727 mit drei Aufführungen, eine auf der Jesuitenbühne selten erreichte Zahl, vom Repertoire zu verschwinden. Noch in diesem Jahrhundert wurden Du Cerceau's Werke neu aufgelegt[34].

In Deutschland hatten zu dieser Zeit nicht nur christlich-katholische Lehranstalten Dramatisirungen der Geschichte vom träumenden Bauer zur scenischen Darstellung gebracht, sondern auch der Hauptrepräsentant der lehrhaften Dichtung

auf protestantischer Seite, Christian Weise[35], bearbeitet den alten Schwank in seinem fünfaktigen Stücke: „Ein wunderliches Schau-Spiel vom Niederländischen Bauer/welchem der berühmte Prinz PHILIPPVS BONVS zu einem galanten Traume verholffen hat“[36].

Hier drängt sich sofort eine Frage auf, die bisher noch bei keinem deutschen Bearbeiter gestellt zu werden brauchte; ob nämlich Weise Shakespeare's Vorspiel gekannt hat oder nicht?

Dass ihm Shakespeare's Taming of the Shrew nicht unbekannt war, geht aus seiner 1705 gespielten Bœsen Katharina klar hervor: von den englischen Comödianten hat der Rector Keimann die Anregung zu seiner „wunderbaren Heirath Petruvio's und Catharina's“, die am 5., 6. und 7. März 1658 in Zittau dargestellt wurde, empfangen, und Weise hat das Stück vielleicht selbst mit angesehen, so dass Uebereinstimmungen mit Shakespeare gar nicht merkwürdig erscheinen können. Doch Weise zeigt in diesem Stücke keine Spur einer Bekanntschaft mit Shakespeare's Vorspiel, ja auch die „Kunst über alle Künste, ein bös Weib wieder gut zu machen“ vom Jahre 1672, die in so direkter Beziehung zu Taming of the Shrew steht, dass R. Köhler den englischen Text neben dem deutschen zu unmittelbarer Vergleichung zum Abdruck bringt[37], weiss von einem betrunkenen Kesselflicker nichts zu erzählen. Danach kann man mit Bestimmtheit sagen: das Vorspiel kam nicht mit dem Stücke nach Deutschland. Eine zweite Möglichkeit bleibt noch offen: ist das Vorspiel vielleicht selbständig, ähnlich wie die Rüpelscenen des Sommernachtstraumes[38], von englischen Comödianten dem deutschen Publikum vorgeführt worden? Ganz bestimmt ablehnen lässt sich diese Vermuthung nicht, denn in der Supplication einer englischen Wandertruppe aus dem Jahre 1604, die im Archive zu Nördlingen aufbewahrt ist, findet sich im Verzeichnisse der darzustellenden Stücke auch: „Von dem weisen vhrteil Carolj des hertzogen Auss Burgundt“[39]. Es wäre nicht undenkbar, dass

hier der Name Carl aus der Prosaversion Barcklay's (s. Anm. 7) für Philipp eingetreten ist. Demnach kann, wenn wir es hier überhaupt mit einer Bearbeitung des Vorspiels zu thun haben, was wohl möglich, aber bei der Zweideutigkeit des Titels durchaus nicht sicher ist, dieselbe nicht vor 1598, dem Jahre, in dem Barcklay's Discourse of the felicity of man erschien, geschrieben sein. Aber dieses Stück, das überhaupt nur das eine Mal im Repertoire der Truppen erscheint, wird sich kaum einer grossen Verbreitung erfreut haben, und war jedenfalls Weise nicht bekannt, da bei ihm die Fabel getreu mit Biederman übereinstimmt, von dem das englische Stück doch nichts wissen konnte.

Weise's träumender Bauer, im Herbste 1685 in Zittau aufgeführt[40], unterscheidet sich von den bisherigen Bearbeitungen schon durch den grossen Personenapparat, der eigentlich dem einfachen Stoffe widerstrebt: Weise verdoppelt, verdreifacht sogar jede Figur, ohne eine individuelle Charakteristik durchführen zu können. Ihm ist es darum zu thun, möglichst viele Schüler zu beschäftigen, zu welchem Zwecke auch hier, wie in manchem anderen Stücke, ein Zwischenspiel eingeschoben wird, das in Versen abgefasst ist, während das Stück selbst durchgehends Prosa bietet.

Zu bemerken ist noch, dass die Bauernscenen, obwohl sie hochdeutsch niedergeschrieben sind, im Dialect gesprochen wurden, wie Weise an manchen Stellen z. B. in der Vorrede zu seinem Jephtah selbst erklärt, so dass manches, was auf dem Papier ziemlich steif aussieht, von der Bühne herab anders geklungen haben mag.

Der erste Act spielt vor dem Wirthshause, aus welchem drei zechende Bauern von ihren Weibern heimgeholt werden; nur der vierte im Bunde, Mierten, macht sich zu Nutze, dass seine Frau im Wochenbette liegt, und bleibt noch länger in der Stadt. Doch er wird von Trabanten verjagt, denen Herzog Philipp auf dem Fusse folgt, der, wie sich einer derselben, Micke, ausdrückt, gerne „gassaten“ geht; ihm wird der in einer Seitengasse betrunken gefundene Bauer

vorgeführt, den er sogleich zur Ausführung seines Scherzes ins Schloss tragen lässt.

Den zweiten Akt eröffnet der stereotype Monolog des Bauernfürsten, dem die obligaten Dienerscenen folgen. Abweichend von der Tradition ist nur, dass Mierten nicht Philipp selbst, sondern einen fremden fürstlichen Gast vorstellt, da Weise Philipp nicht nur für die Handlung, sondern auch für die nun folgende pädagogische Scene mit dem Prinzen Carolus, der gar nicht übel gerathen ist, braucht. Mierten stattet dann Philipp einen Besuch ab, der aber unterbrochen wird, da der Erstere zur Audienz bei der Gemahlin des Fürsten gerufen wird. Nach einigen sehr schwachen Hofscenen verändert sich die Bühne in den Platz vor dem Wirthshause, wo die Bauern ihren Gefährten vergebens suchen. Dann wird die Handlung wieder in das Schloss zurückverlegt; Mierten macht zwei Hofdamen die Cour; eine der besten Scenen des Stückes, aus der ich Einiges mittheilen will.

Mierten. Ihr Jungfern glaubt mirs der Garten war schöne/aber wenn ich euch ansehe/so seyd ihr tausendmahl schöner.

Adelheit. Ihr. Gnaden meinen vielleicht die andere Jungfer/ich bekenne meine Unschuld.

Erdmuth. Und ich weiss recht wohl/dass Ihr. Gnaden an mir nichts schönes werden gesehen haben.

Mierten. Ihr Jungfern verdrehet mir nicht die Worte im Halse/ihr solt sonsten einen Schwur von mir hören/den ich mein Lebtage nicht vors Maul bracht habe.

Ein Kammerjunker Heinrich bringt in diese schöne Unterhaltung eine Störung, die von Mierten äusserst ungnädig aufgenommen wird; auf Heinrichs Frage, ob er vielleicht ungelegen komme, erwidert er:

Ich dächte/wenn ein iedweder Narr sich seine eigne Jungfer schaffte.

Heinrich versteht diesen zarten Wink und zieht sich respektvoll zurück, um den Jungfern in ihrem Ansturm auf das Herz des Fürsten freien Spielraum zu lassen; doch

Mierten ist zu keiner bestimmten Erklärung zu bewegen. Er meint:

> Ihr Jungfern ihr seyd schöne Narren/wenn ich sagte/die gefiele mir/so wäre die ander böse/ich muss euch feine auffhalten/so bleiben mir alle beyde gut.

Sie treiben mit ihm ihre Possen, bis sie zur Mahlzeit abgerufen werden. Einige Scenen der Mierten suchenden Bauern beschliessen den Act.

Im dritten Act bespricht Mierten mit den Hofleuten die eben beendigte Tafel, wobei sich seine culinarischen Kenntnisse als äusserst lückenhaft erweisen. Er wird so aufgeräumt, dass man eine Störung des jetzt zur Aufführung bestimmten Schauspieles fürchtet, und seine Antwort auf das Ersuchen, die Frauenzimmer während der Vorstellung nicht zu beunruhigen:

> Ihr seyd schreckliche Narren an dem Hofe/ihr habt mir zu fressen gegeben/dass mir der Bauch platzet/nun führet ihr mich zum Weibes-Volck/und sprecht/ich soll sie nur ansehen,

macht es rathsam, ihn zu entfernen.

Es folgt als Zwischenspiel eine äusserst langweilige Allegorie von Burgundien, einer Prinzessin, und ihrem Freier Amandus (Philipp), der, nachdem er den Versuchungen von Venus, Invidia, Mars, Plutus, Bacchus und Satyrus mit Hilfe des Götterboten Fatum wacker Stand gehalten, schliesslich ihre Hand erhält. Von der Schönheit der Verse und der Tiefe der Gedanken mag folgende Stelle einen kleinen Begriff geben:

> Amandus. Find' ich mein Eigenthum?
> Burgundien. Und find ich mein Verlangen?
> Amandus. Ihr Leben ist mein Ruhm.
> Burgundien. Sein Blick hat mich gefangen.
> Amandus. Ich selbsten bin der Trieb/
> Burgundien. Und ich der Liebesschluss.
> Amandus. Hier folget Lieb auff Lieb/
> Burgundien. Hier folget Kuss auff Kuss.

Der vierte Akt bringt ein Zechgelage Miertens mit den Trabanten, denen wir im ersten Akte begegnet sind; Er muss Carle morle [41] saufen, eine höchst schwierige

Trinkprocedur, die ihm auch erst nach vielen vergeblichen Versuchen gelingt. Bald äussert der Wein seine Wirkung: Mierten wird immer lustiger und derber, bis er endlich zu den handgreiflichsten Zoten schreitet, deren Vorführung auf der Bühne, noch dazu in einer Schule, ganz unfassbar erscheinen muss. Schliesslich wird er, vom Weine überwältigt, in seinen alten Kleidern vor das Wirthshaus gebracht, wo er sich im fünften Akte zu seinem grössten Erstaunen wiederfindet, neben sich seine beiden Saufcumpane, die aber von Carle morle und dem gestrigen Gelage, das er ihnen in's Gedächtnis rufen will, nichts mehr wissen, sondern ihn wegen Todschlags anklagen. Die von ihm dagegen namhaft gemachten Zeugen, der Gastwirth und mehrere Hofjunker, sagen natürlich höchst ungünstig aus. Er wird mit einem Knebel im Mund an eine Stange gebunden und bis zu seiner Verurtheilung hier belassen, aber die dazu kommenden drei Bauernweiber mit ihren Männern machen ihn wieder frei. Nachdem ihn noch die Hofdamen, die er am vorigen Tage mit seiner Huld beehrt, tüchtig ausgespottet, kommt Philipp, um ihn als Mörder zu verurtheilen, gewährt ihm aber Pardon, da Mierten seinen vermeintlichen Traum erzählt.

Das ist in grossen Umrissen die Handlung dieses, wie der Schluss zeigt, aus der Utopia Biderman's geflossenen Stückes. Leider hat Weise viele gute Details, die ihm seine Quelle bieten konnte, vernachlässigt und nur die Verurtheilung des Bauern beibehalten, wobei die plötzliche Begnadigung unverständlich ist. Ganz unberücksichtigt blieben in der Inhaltsangabe die vielen Betrachtungen der Hofleute, die, um mit Weise zu reden, „politischen" Character tragen, sowie die zahlreichen, lediglich pädagogischer Tendenz dienenden Reden Philipps. Solche Scenen — und ihrer sind nicht wenige — machen das Stück theilweise äusserst langweilig, wozu auch die ermüdende Breite des zweiten Actes, der mit staunenswerthem technischem Ungeschick aufgebaut ist, das Ihrige beiträgt. Hat Hollonius durch frische Genre-

bilder den Mangel an Handlung zu ersetzen gewusst, so schädigt Weise seine oft anheimelnden Bauernscenen durch Wiederholungen und stört durch sie die Composition des Stückes in empfindlicher Weise. Ueberflüssig sind die vielen Hofleute, die alle in derselben Manier sprechen und handeln, überflüssig sind die drei Bauernpaare, wo eines genügen würde: das macht sich besonders in den Scenen II 17, 18 und 19 fühlbar, da sich derselbe Vorgang dreimal wiederholt.

Der Hauptfigur Mierten ist Komik durchaus nicht abzusprechen, wenn er auch mitunter recht albern wird; seine rohe Liebeswerbung vor Allem macht den Eindruck derber Urwüchsigkeit. Aber Weise ist von zu grosser Geringschätzung des Bauernstandes erfüllt, um die Characteristik gut durchzuführen, wie das folgende Gespräch zweier Hofleute beweist:

Heinrich. Es (scil. die Bauern) ist eine Gattung von leibhafftigem Vieh/denn es sucht in Fressen und Sauffen die beste Wollust/ und wenn der Bauch darüber zuspringen sollte.

Robert. Ich halte/es ist eine Gattung von umgekehrtem Vieh/denn das rechte Vieh wird in Fressen und Sauffen die masse niemahls überschreiten.

So entwickelt sich auch Mierten zum „leibhafftigem Vieh," das sogar oft geradezu ekelhaft wird, wobei ihm aber die feinen Hofherren getreulich secundiren. Besonders bezeichnend dafür ist II 9, wo man über seinen struppigen Bart Bemerkungen macht:

Wilhelm. Aber ich wolte mir lassen so viel wegnehmen/dass der Trunck nicht verhindert würde.

Heinrich. Ihr Gnaden lassen es bleiben. Sie trincken unter uns das reineste/denn es wird alles durch ein Haar-Sieb geseigt/ ist was unreines im Becher/so bleibts im Barte kleben.

Wilhelm. Oder was er nicht trincken kan/das geust er unterdessen in Bart.

Heinrich. Eine schöne Invention. Wenn man in der Nacht nach dem Truncke durstig wird/so zutschet man am Barte/damit ist der Angst gerathen.

Wilhelm. Aber wenn so ein Herr mit seinem nassen Barte sonst wohin fiele/wie solte ihm in der Nacht das Zutschen bekommen.
Heinrich. Ich halte der Bart nimmt nicht mehr an/als er beherbergen kan/was überflüssig ist/das schüttet er weg.

Wendet man sich nach einer solchen Scene, wozu man noch IV, 5[42] halten möge, zu Holbergs Lustspiele, so wird der grosse Unterschied der drastischen, gesunden Derbheit des letzteren und der gesuchten Zotenhaftigkeit Weise's sofort in die Augen springen. Holberg erhebt sich über den Bauernstand, er sieht seine Fehler und verzeichnet sie auch getreulich, aber zugleich dringt er in den Kern seines Wesens ein, und bringt auch die besseren Seiten an's Tageslicht; Weise aber klebt fest an der schmutzigen Hülle und sucht noch dunklere Farben aufzutragen, ohne auch nur einen Ansatz zu grösserer Vertiefung zu machen. So bietet Weise ein technisch mangelhaftes, uninteressantes Stück mit einigen gelungenen Versuchen einer individuelleren Charakteristik, die aber theils nicht weitergeführt, theils zur Caricatur verzerrt werden.

Wie das Hanswurstartige des Helden sich immer mehr ausbildete und das Zotenhafte immer grösseren Spielraum gewann, wobei die das Publicum langweilenden Hofscenen wohl stark reducirt worden sind, lehrt die Aufnahme des Stückes in das Repertoire deutscher Banden, worüber eine kurze Notiz in Löwens Geschichte des deutschen Theaters[43] erhalten ist, die ein grelles Licht auf die Zustände des deutschen Theaters unter der Principalwirthschaft wirft. Löwen erzählt:

„Auf ihn (Beck) folgte Hasscarl, der um das Jahr 1720 eine Gesellschaft führte und in Pyrmont viel Geld erwarb. ...Wie wenig gesittet diese verächtliche Sorte von Komödianten gewesen, und welche schlechte Achtung sie für das Publicum gehabt, kann man aus dem einzigen Stücke schliessen, welches das Lieblingsstück von Hasscarlen war: der betrunkene Bauer; der Bauer, welchen der saubere Principal als Hannswurst spielte, war, nach dem Inhalte des

Stücks, von den Hofleuten des Prinzen betrunkener Weise in die fürstlichen Zimmer gebracht. Nach ausgeschlafenem Rausch erblickt er die Prinzessinn; und indem er nach ihrem Busen schielt, ruft er mit feinem Pöbelwitz: „Ich sihe wohl, das ist eine Marketenderhure. Was sie da für ein paar Branntweinsflaschen hängen hat!“

Man könnte an der Wahrheit solcher Vorgänge fast zweifeln, wenn nicht ein anderer Schriftsteller eine Charakteristik dieser „Künstler“gesellschaft entworfen hätte, die eine treffliche Illustration zu so schamlosen Scenen liefert. Schmid in seiner Chronologie des deutschen Theaters 1775 S. 53 beschreibt diese Hasscarlsche Bande:

„Die Komödianten erschufen sich Manschetten von Papier, und die Galakleider ihrer Prinzen waren ebenso wohlfeil. Einige Bücher Goldpapier konnten eine ganze Garderobe aufstutzen. Die Princessinnen waren in ihrer Kleidung so schmutzig, als in ihrem Witze. Sie hatten keine Strümpfe in ihren Schuhen und keinen Funken Schamröthe in ihrem Gesichte, als die ihnen der Kugellack gab.“

Ob dieses Stück mit Weise in Zusammenhang steht, wird sich schwer ermitteln lassen; dass es sich an sein Werk anlehnte, ist wahrscheinlich, da sich sonst kein Original, aus dem der Verfasser geschöpft haben könnte, finden lässt, und eine selbsständige Production bei derartigen Stücken kaum anzunehmen ist. Die von Löwen mitgetheilte Scene liesse an die täppische Liebeswerbung Jeppe's bei der Frau des Verwalters im Holbergschen Stücke denken; aber Holbergs Jeppe vom Berge erschien erst 1722 auf der Bühne von Kopenhagen und kann damals noch nicht nach Deutschland gedrungen sein.

Von Hasscarls Truppe aus hat sich das Stück wohl weiter verbreitet, wofür allerdings nur ein unsicheres Zeugnis anzuführen ist. In Wien nahm Kurz, der bekannte Bernardon, in seine Sammlung: „Teutsche Arien, welche auf dem Kayserlich-privilegirt-Wiennerischen Theatro in unterschied-

lich producirten Comœdien, deren Titul hier jedesmahl beygerücket, gesungen worden," die Lieder einer Burlesque „Der zum Edelmann gemachte Besen-Binder" auf[44]. Hanswurst macht hier als Edelmann seiner Colombine, die eine vornehme Dame spielt, um die Treue ihres Liebhabers zu erproben, den Hof, ohne sie zu erkennen, worüber sie sehr entrüstet ist.

Sind solche Scenen auch in Comödien und Singspielen, die französischen Originalen entstammen, häufig anzutreffen, so widersprechen sie doch einem Stücke, das die Geschichte vom erwachten Schläfer behandelt, durchaus nicht, wie ja Kotzebue ganz dieselbe Scene in seine Bearbeitung des Holbergschen Jeppe neu eingeführt hat. Und wenn in No. 6 Colombine einen vornehmen Herrn anfleht, das Leben ihres theuren Hanswurst, den er tödten will, zu schonen, so hätten wir hier einen Beweis vor uns, dass die Bandenstücke wirklich aus Weise, der ja den Bidermanschen Schluss benützte, stammen, wenn genauerer Einblick in das vorliegende Stück möglich wäre. So ist keine bestimmtere Erklärung abzugeben.

Für das rege Wanderleben des Stoffes zeugt auch ein Salzburger Stück: „Der wachend-träumende König Riepel.... 1749. Poës. J. A. W. Mus. J. E. E. Saltzburg gedruckt bey Johann Joseph Mayrs, Hof- und Akademischen Buchdruckers seel. Erben." Der Autor ist Johann Jacob Wimmer (geboren 1725, als Prior zu Seon gestorben 1793, Verfasser mehrerer Passionsspiele), der Componist der Capellmeister Johannes Ernestus Eberlin (gestorben 1762)[45].

Dieses Stück scheint mit dem zweiten Jesuitenstücke in Zusammenhang zu stehen, das ja im Erzbisthum Salzburg bekannt sein konnte, durch die Figur eines Arztes, den ein Lakai Bibax spielt. Neu ist, dass der Bauer Riepel gleich bei seiner Verwandlung zum Fürsten Gift getrunken zu haben meint, und dass Grede, seine Tochter, als Kammerfräulein am Hofe fungirt, zwei Motive, die vielleicht aus Bandenstücken stammen. Der Schluss wird von einem deus

ex machina, dem Lakaien Bibax als Gott Hymenäus herbeigeführt, der die Bauern in folgender Weise apostrophirt:

Erstaunt und ergötzt euch
Ihr Ehe Canaillen!

Es löst sich alles in Wohlgefallen auf, nachdem Hymenäus erklärt, der todte Bauer sei in das Mondreich als König eingeführt, aber von ihm wieder zum Leben erweckt worden. Aeusserst roh in Versbau und Sprache, bietet das Stück in den im Dialect gehaltenen Scenen der Bauern wol manches Gelungene, doch die überall zu Tage tretende geschmacklose Caricatur lässt uns Gottscheds[46] Urtheil, „hier kan man durchgehends einen Hanswurstgeschmack sehen", nur gerecht erscheinen.

Das sind die einzigen Zeugnisse, die in dieser Periode für die Weiterentwicklung des Stoffes sprechen. Einen neuen Anstoss erhält die dramatische Ausbildung desselben im Jahre 1744, wo der zweite Band der „Dänischen Schaubühne" Holbergs Jeppe vom Berge bringt und die Deutschen so mit der bedeutendsten künstlerischen Ausarbeitung bekannt macht.

V. Holberg. Die letzten dramatischen Behandlungen des Stoffes in Deutschland.

In den dramatischen Bearbeitungen der Geschichte vom träumenden Bauer lassen sich zwei Perioden ganz deutlich unterscheiden. In der ersten wird die Erzählung nicht um ihrer selbst willen auf die Bühne gebracht, sondern sie dient nur zur Einkleidung; sie hat entweder, wie bei Shakespeare, ein anderes Stück einzuleiten, oder sie bildet, wie bei Hollonius, gleichsam den Faden, an dem lose Episoden aufgereiht werden. Die zweite Periode sucht aus ihr ein selbständiges Drama zu schaffen, aber der Mangel an Handlung zwingt den einen Bearbeiter Scenen aus einem spanischen Dichter hineinzuverflechten, der andere wagt es, sie ohne fremdes Beiwerk treu nach der Quelle auf die Bühne zu bringen, scheitert aber kläglich an der Klippe dramatischer Technik. Es war Holberg beschieden, auch diese Schwierigkeit siegreich zu überwinden und das Ringen nach bühnenmässiger Gestaltung abzuschliessen durch seinen „Jeppe paa Bjerget eller dee forwandlede Bonde,“ Comödie in fünf Acten[47].

Die späte Entstehung dieses 1722 zum ersten Male aufgeführten Stückes liesse eine Bekanntschaft mit einer der früheren Bearbeitungen wol vermuthen. Was Shakespeare

betrifft, so begegnet uns weder sein Name, noch eine andere Beziehung zu ihm in Holbergs zahlreichen Schriften, und man müsste ausserdem noch Holberg eine grosse Vertrautheit mit der englischen Sprache zuschreiben, wenn er Shakespeare gekannt haben sollte, da damals noch keine Uebersetzung existirte. Näher läge eine Beziehung zu Weise, die auch Gervinus, verführt durch manche Aehnlichkeit in den Stücken beider, annimmt; aber diese Verwandtschaft ist nur eine rein äusserliche, in den Umrissen der Handlung beruhende, der keine speciellere zur Seite steht, und welche sofort durch die beiden gemeinsame Quelle, die Utopia Bidermans[48] erklärlich wird. Freilich hat sich Weise der Ueberlieferung gegenüber viel freier verhalten, als der dänische Dichter, der oft ganze Scenen den sehr dramatischen Dialogen der Utopia entnahm, die ihm auch sonst eine Fundgrube für Comödienstoffe war. Einige Scenen aus ihr sind in den Jacob von Tyboe übergegangen, die vollständige Handlung lieferte sie aber für das arabische Pulver (Ut. VI 41—43, auch schon erzählt in Chaucer's Canterbury tales), und für den verpfändeten Bauernjungen oder den Pfalzgrafen (Ut. V 46—51), eine Variation der Erzählung vom träumenden Bauer, indem an Stelle der unfreiwilligen Täuschung hier ein beabsichtigter Betrug tritt. Einige Mittheilungen über diesen Stoff habe ich in der Anmerkung zusammengestellt[49].

Wie Shakespeare, Hollonius und Weise sucht auch Holberg seiner Bearbeitung eine Exposition vorauszuschicken, die er in seiner Quelle nicht finden konnte; wesentlich der Shakespeare's verwandt, ist sie in weitaus grösserer Breite aufgeführt, da sie ja einem grossen fünfactigen Stück als Basis zu dienen hat. So beginnt der erste Act mit den Klagen der Frau Nille, die einen faulen und versoffenen Mann hat, gegen den sie nur mit dem „Meister Erich“ — so nennt sie den Prügel — aufkommen kann. Auch jetzt will er nicht in die Stadt, wo er Seife holen soll; doch sie jagt ihn ohne Umstände weg und verschliesst die Thüre. Jetzt ist die Reihe an ihm, sein unglückliches Schicksal zu

beweinen: die Frau ist nicht nur grausam gegen ihn, sie ist sogar untreu, und ihr Galan, der Küster, macht sich noch über den ehrlichen Jeppe lustig. In diese Selbstgespräche Jeppes sind einige Scherze aus dem Théâtre italien, das Holberg auch sonst stark benützte, herübergenommen. So stimmt folgender Passus in I, 3 (ich citire nach der Dänischen Schaubühne von 1752) genau mit Th. it. Bd. I: Le Mercure galant.

... Denn als ich damals erzählte, dass ein wilder Ochse, welcher keinen Menschen je gefürchtet hat, einmal vor mir furchtsam wurde, antwortete er: Kannst du das nicht begreifen? Barthel! Der wilde Stier sahe, dass du grössere Hörner hattest als er selbst, und hielte deswegen nicht dienlich, sich mit seinem Mächtigern zu stossen.	Ces jours passez, dans une feste de Taurreaux, un homme s'étant présenté pour combattre un Taurreau extremêment furieux, on fut étonné de voir ce Taurreau humilié devant lui; et comme on cherchoit la cause d'un effet si prodigueux, on sçut, que cet homme estoit marié à une femme d'humeur galant, & que sa teste était mieux arméé que celle du Taurreau; cet animal luy avait témoigné son respect & sa soumission.

Und einige Zeilen später: Th. it. Bd. I: La Matrône d'Ephèse ou Arlequin Grapignan.

... Denn da die Hölle so schon voll von bösen Weibern ist, so könnte sie der Teufel vielleicht wieder zurück schicken, und so würde sie ärger seyn als sie jetzt ist.	Non, ne mourez point car l'Enfer est tellement rempli de méchantes femmes, que vous n'y trouverez point de place, ma Mignonne.

Mitten in diesen Betrachtungen fällt es Jeppe ein, dass er Durst hat. Er ruft den Wirth Jacob Schuster, und will für gute Worte Branntwein haben; doch diese Münze ist bei demselben nicht in Kurs, sondern er ertheilt Jeppe den freundschaftlichen Rath, von dem Geld, das ihm seine Frau gab, etwas für ein Glas Branntwein wegzunehmen. Jeppe gibt nach, doch ein Glas, bei dem der spitzbübische Wirth ihm noch dazu so viel zugetrunken, dass kaum ein Rest übrig geblieben, kann ihm nicht genügen; es folgt ein zweites, seine gute Laune nimmt immer mehr zu, zugleich aber auch

seine Unlust, den weiten Weg zu unternehmen. „Der Magen und die Füsse wollen ins Wirthshaus und der Rücken in die Stadt," ruft er verzweifelnd aus und trinkt nun fort, so lange das Geld reicht. Diese Scene in voller Breite und Behaglichkeit ausgeführt, überwallend von Humor und derben Spässen, gehört zu den genialsten Leistungen Holbergs: besonders wirksam ist die Steigerung der Trunkenheit Jeppes, wie er zuerst seine zweifelhaften Heldenthaten im Krieg erzählt, dann lustige Gesänge anstimmt, worunter eine Uebertragung von Anakreons: ἡ γῆ μέλαινα πίνει und ein unserem Studentenliede „Was kommt dort von der Höh'" nahe verwandtes Lied:

„Zu Leipzig war ein Mann,
Zu Leipzig war ein Mann,
Zu Leipzig war ein lederner Mann" etc.

und wie er schliesslich, nachdem der Wirth ihm ohne Geld nichts mehr zu trinken gibt, sich auf den Weg machen will, aber zusammensinkt und einschläft.

So findet ihn der Baron Nilus, der sofort beschliesst, mit ihm nach dem Rathe seines Dieners einen Scherz auszuführen: hier wird also die alte Erzählung, die in allen Versionen und Bearbeitungen, die Shakespeare'sche ausgenommen, zum Exempel geworden war, wieder zum blossen Lustspielmotiv, frei von jeder Tendenz bis auf die Schlussverse des Barons, die eine Lehre enthalten, womit Holberg seine Comödien abzuschliessen liebt.

Der zweite Act bringt den Monolog des erwachten Jeppe, der, reich an komischen Wendungen und neuen feinen Zügen, sich im Ganzen genau an Biderman hält. Dieser hatte ja geradezu Anweisungen für den Schauspieler gegeben, die Holberg nur abzuschreiben brauchte. Die Dienerschaft eilt auf Jeppes Geschrei herbei und ruft, da ihr Herr sich nicht zu besinnen vermag, nach den Doctoren, die sofort erscheinen und zahlreiche analoge Krankheitsfälle erzählen, welche, an und für sich manchmal ganz komisch, eigentlich doch nicht recht hereingehören. Holberg verdankt sie dem treuen Festhalten an

seiner Quelle, die ihm ganz dieselben Histörchen bot. Endlich gelingt es, Jeppe von seinem hohen Range zu überzeugen.

Im dritten Akte findet die grosse Tafel statt, bei der sich Jeppe sehr tölpelhaft benimmt; vom Weine erhitzt, beginnt er den Herrn zu spielen und wird hochfahrend gegen die Dienerschaft, Charakterzüge, die eigentlich nur geniale Ausführungen Bidermanscher Andeutungen sind, wie folgende Zusammenstellung zeigen mag:

Ut. IV. 32. Die Diener beschwören Menalcas:

„Non recordaretur, quid pridie et quam sapienter egisset? Roganti quidnam fuerit? Cum tu mihi inquit unus, mille philippicos; atque huic torqueum aureum; atque isti equum Persam; atque isti indigenam donasti? Negat MENALCAS meminisse. Etsi jam video, inquit, quam insanierim, qui vobis quidquam horum donarim. Vos proinde, qui sciatis, insanos donare nil posse, res mihi illas reddite.

Jeppe 1. B. III 1.

Barthel. Woher hast du den Ring, den du hier am Finger hast?

Secretär. Ihro Gnaden gaben mir ihn selbsten.

Barthel. Das erinnere ich mich nicht mehr, gieb mir ihn wieder zurück, ich muss ihn dir in der Trunkenheit gegeben haben. Dergleichen Ringe verschenkt man nicht so leicht . . . . Ihr müsst euch eurer Herrschaft Unwissenheit und Trunkenheit nicht so zu Nutz machen. Denn wenn ich besoffen bin, so könnte ich gar meine Hosen weggeben, wenn ich aber den Rausch ausgeschlafen habe, so fordre und nehme ich meine Verehrungen zurück... Wenn ich einem des Abends in der Trunkenheit etwas schenke, dass er mirs des Morgens drauf wieder zurückgiebt.

Und dieser Hochmuth steigert sich bis zum despotischen Auftreten, das in der folgenden Scene, in der Jeppe den Untervogt seiner silbernen Rockknöpfe wegen herunterkanzelt, seinen Höhepunkt erreicht. Nur seine Frau rettet den armen Beamten vor dem Tode. Ihr, die an Shakespeare's Pagen erinnert, umsomehr, da auch sie von einem Lakaien gespielt wurde, macht er ganz unverblümte Anträge, deren weitere Ausführung aber durch Jeppes vollständige Trunkenheit ver-

hindert wird. Im vierten Akte sieht sich Jeppe bei seinem Erwachen auf dem Misthaufen, wo er sich anfangs gar nicht zurechtfinden kann; doch der „Meister Erich“ seiner auf's Höchste erzürnten Frau klärt ihn bald darüber auf, und seine Versicherungen, im Paradiese gewesen zu sein, helfen ihm nichts gegen ihre schlagenden Beweise, von denen ihn erst die Ankunft der Gerichtsdiener erlöst. Nun spielt sich die Handlung getreu nach Bidermans Bericht, von dem schon im ersten Capitel ausführlich die Rede war, ab. Neu sind die Figuren zweier streitender Advocaten, wie sie Holberg sehr liebt, und für die er in vielen Scenen des Théâtre italien Modelle finden konnte. Er wird zum Tode verurtheilt, und Gift wird ihm dargereicht, während er bei Biderman sich die Todesart selbst wählen durfte. Er hält einen rührenden Abschiedsmonolog, der in seiner Mischung von Tragik und Komik zum Besten gehört, was Holberg je geschrieben; auch in diesem findet sich eine Anlehnung an's Théâtre italien:

Jeppe IV. 6.	Th. it. Les souhaits. Bd. 5.
Lebe wohl. meine Tochter Grethe! Lebe wohl, mein Augapfel! Von dir weiss ich, dass ich Vater zu dir bin, denn ich machte dich, ehe der Küster hierher ins Dorf kam.	Encore une fois, Monsieur, je soutiens, que Marianne est ma fille, à moi tout seul; Quand elle est venue au monde, ma femme ne voyait plus personne & j'avais banni de chez moi ce gros Quaissier, qui pouvait seul me faire ombrage.

Die Angst betäubt ihn, er fällt ohnmächtig zu Boden und wird an den Galgen gehängt, zu dem Nille im fünften Acte ganz verzweifelt kommt; doch ihre Klagen werden bald von dem erwachten Jeppe unterbrochen, und es entspinnt sich ein Gespräch, getreu nach dem aus Biderman mitgetheilten, das ihren ganzen Kummer beseitigt. Sie schwingt wieder wohlgemuth ihren Meister Erich, den auch Jeppe, trotz seiner Versicherung, als Todter nichts fühlen zu können, nur zu deutlich verspürt. Da erscheint der Richter und erklärt Jeppe für lebendig. Bei Biderman bildet ein Geschenk des Fürsten an Jeppe den Abschluss, Holberg lässt ihn aber

noch durch einen Bauer Magnus, der den ganzen Vorgang vor ihm, wie einem Unbetheiligten, erzählt, aufklären, worauf der Baron mit einigen Nutzanwendungen das Stück schliesst.

Ich habe die Analyse dieses Werkes absichtlich kurz gehalten, da es allgemein bekannt und leicht zugänglich ist; auch die wunderbare Charakteristik des Bauern ist vielfach schon rühmend hervorgehoben worden. Es ist eine echte Volksfigur, die hier ohne carikirte Roheit und frei von allen weithergeholten Zoten vorgeführt wird; klingen auch einige Worte derber, als die heutige Bühne sie gestatten würde, so könnte nur falsche Prüderie sie aus dem Stücke gestrichen wünschen, mit dem sie in voller Harmonie stehen. Holberg liefert hier eine Studie, wie sie in der Malerei die Niederländer geschaffen haben: es fehlen nicht abstossende Züge, aber das ganze Bild fesselt mächtig durch den Zauber der Wahrheit, vereint mit liebevollem Eingehen in die Individualität des darzustellenden Charakters. Und es gibt keine bessere Illustration, wie man die Treue von Holbergs Werk empfand, als die Sage, die sich an das Stück knüpft, er habe sich lange Zeit auf dem sogenannten Berge oder Sanct-Jürgens Berg bei Roeskilde aufgehalten, um die Bauern so recht kennen zu lernen, und ein Hinweis darauf sei noch im Titel gegeben. Ist so das Stück eine vollendete Charakterstudie, so ist es weiter auch noch vom technischen Standpunkt ein Meisterwerk, was sich besonders in der genialen Abgeschlossenheit des ersten Actes zeigt: Shakespeare, Hollonius und Weise führen den Bauer erst vor, wie er bereits vollständig betrunken die Schenke verlässt. Holberg aber lässt ihn vor den Augen des Zuschauers alle Stadien der Trunkenheit durchlaufen, ohne im geringsten durch Wiederholungen abzuspannen oder zu langweilen. Aber im weiteren Verlaufe des Stückes wird doch die Dürftigkeit des Stoffes fühlbar; mit dem dritten Acte ist es eigentlich abgeschlossen, und alles Folgende macht den Eindruck einer mühsamen Verlängerung. Indem Holberg sich treu an seinen Gewährsmann anschliesst, kommt

der vierte Act in eine sehr schiefe Stellung zwischen Tragik und Komik, und es bemächtigt sich des Lesers ein äusserst peinliches Gefühl, über das selbst die meisterhafte Durchführung, die in dem erwähnten Abschiedsmonologe Jeppes ihren Gipfelpunkt findet, nicht hinwegzutäuschen vermag. Hat sich der Dichter hier die Quelle allzusehr zu Nutze gemacht — was Rahbek nicht zugeben will, der in übereifrigem Enthusiasmus versichert, dass alles, was nicht zum Gaukelspiele gehöre, Holbergs Eigenthum sei — so versucht er dafür durch die Figur des Bauern Magnus eine Lösung herbeizuführen, die einem Zerhauen des Knotens durch einen deus ex machina sehr ähnlich sieht, und die Prutz, wie ich glaube, vergeblich zu vertheidigen sucht. Doch das sind nur leichte Flecken, die man gerne mit in den Kauf nehmen wird, und die den Ruhm Holbergs, der ausgezeichnetste Bearbeiter der Erzählung vom träumenden Bauer gewesen zu sein, durchaus nicht schmälern. Der Bühnenerfolg war in Dänemark ein grosser, obwohl die erste Vorstellung durch unliebsame Zwischenfälle gestört wurde. In Deutschland erfreute sich dieses Werk Holbergs, wenngleich einige seiner Stücke sogar vor den Augen des strengen Richters Gottsched Gnade fanden, keines Anklangs, und es wurde, wie es scheint, gar nicht zur Darstellung gebracht. Das ist aus zwei Umständen leicht erklärlich: einerseits konnten rohe Bauern die schäferlich costümirten Liebespaare nicht von der Bühne verdrängen, und jeder derartige Versuch wurde entrüstet abgewiesen, andererseits hat die später zu besprechende graziöse Operette Weisses dem Stücke seinen Einzug auf die Bühnen Deutschlands verwehrt. Wenn daher Prutz (a. a. O. S. 175) von Darstellungen der Erlebnisse des träumenden Bauern bei den Banden spricht, so kann sich das nur auf ähnliche Producte, wie die im vorigen Capitel erwähnten beziehen. Dann darf er aber solche Stücke, die nichts mit Holberg zu thun haben, nicht herbeiholen, um Schillers Ausruf in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung: „In welchen Schlamm zieht uns nicht

Holberg hinab!“ rechtfertigen und begründen zu können. Aber bei Schillers Abneigung gegen grobkörnigen Realismus ist, wie Prutz selbst zugibt, ein solches Urtheil, auch wenn Schiller Holbergs Stück kannte, nicht gar so auffallend.

Das Holbergsche Original fiel, wie manches seiner Stücke, dem findigen Kotzebue in die Hände, und er richtete es ein in: „Der Trunkenbold, eine Schnurre in zwei Akten, nach Holberg frei bearbeitet“[50]. Er vindicirt sich in der Vorrede das grösste Verdienst und lässt nicht undeutlich merken, er habe nur aus übertriebener Ehrlichkeit Holbergs Namen auf den Titel gesetzt: „dass von dieser neuen Bearbeitung mir so viel angehört, als allenfalls nöthig wäre, um das Stück mein eigen zu nennen, wird jeder Leser finden, der Lust hat, Holberg selbst nachzulesen.“ Und in gewisser Beziehung hat er Recht: einige neue Scenen sind nicht gerade zum Vortheil des Stückes eingefügt, und von Holbergs Witz und Geist ist wenig mehr darin zu verspüren, dafür macht sich aber Kotzebuesche Plattheit recht behaglich breit. Der ganze Scherz ist wieder zum moralischen Exempel geworden, das Baron Hasenschreck an dem Bauer Barthel statuirt, der so versoffen ist, dass seine Frau Anna (die Namen des Ehepaares stammen, wie man sieht, aus der Dänischen Schaubühne) ihn zu jeder Arbeit prügeln muss. Sein Benehmen als Fürst gegen sie, die ihm auf Befehl des Barons als vornehmes Fräulein entgegentritt, um ihn seiner Frau abspenstig zu machen, was ihr aber nicht gelingt (eine Scene, auf die im vorigen Capitel hingewiesen wurde), rührt sie so, dass sie ihm seine schlechte Aufführung vollständig verzeiht. Ja, sie vertheidigt ihn sogar auf das Lebhafteste gegen den Baron, der ihm mit dem Galgen droht, weil er sich seine Rolle zu spielen erlaubt. Sie bringt auch seine Begnadigung zu Stande, und der gerührte Barthel verspricht sich zu bessern. Unter den vielen schwachen Witzen ist der folgende noch der beste: (I, 4)

„Barthel: Wohlan, Barthel, so ergib dich in dein Schicksal. Gibts am Ende ein Trauerspiel, so ist doch das Schicksal dran Schuld.“

Freilich passt dieser Scherz nicht in den Mund des Bauern. Zu loben wäre höchstens die Vermeidung der Hinrichtung in dieser Holbergs so unwürdigen Bearbeitung.

Die in Deutschland nunmehr folgenden Dramatisirungen der Geschichte vom träumenden Bauer haben keine sichtbare Anregung von Holberg empfangen. Sie bewegen sich nicht in dem Rahmen einer derben Bauernposse, sondern sie versetzen den Helden in die Sphäre des Mittelstandes, oder suchen den Plebejer zu verfeinern, so dass sie der zierlichen Behandlung Weisses nahe stehen. Mir waren nur wenige solche Bearbeitungen zugänglich, ich vermuthe aber, dass dergleichen noch weit mehr in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts nachweisbar wären[51].

Im Jahre 1781 erschien zu Wien bei Josef Gerold: „Hanns bleibt Hanns oder der Bauer ein Fürst. Ein Lustspiel in drei Aufzügen. Nach dem Französischen. Aufgeführt im Kärnthnerthortheater.“ (Exemplar der Wiener Stadtbibliothek V. 1190.) Von der Aufführung eines so betitelten Stückes weiss das Repertoirebuch des Kärnthnerthortheaters nichts; vielleicht war es nur eingereicht worden. Ein junger Bauer Hanns wird im Walde, als er gerade einen Baum umschlägt, um ihn seiner geliebten Liesel zum Namenstage vor das Fenster zu stellen, von zwei Hofherren im Auftrag des Fürsten aufgesucht und trunken gemacht. In diesem Zustande führen sie ihn in das Schloss, wo er sich anfangs gar nicht in seine Rolle als Fürst finden kann. Er ertheilt Audienz, zu der sich auch Leute aus seinem Dorfe einfinden; unter ihnen die Braut seines Rivalen, die trostlos ist, weil dieser Liesel heirathen wolle. Hanns ist ganz entrüstet, und als ihn die Hofleute auf die Gesetze aufmerksam machen, ruft er, nicht wie der schlichte Bauer, sondern wie ein echter Stürmer und Dränger seiner Zeit pathetisch aus: „Gesetze, Gesetze? Was versteh' ich davon? Ich bin ein ehrlicher Kerl; man nimmt den Esel beim Zaum, den Mann beim Wort, das nenn' ich mir gute Gerechtigkeit. Sie, meine Herren, lernen aus dicken Büchern und drehen sie,

wie sie wollen, wir armen Bauern, die wir weder lesen noch schreiben können, eure gelehrten Pfiffe nicht verstehen, (deutet auf sein Herz) lernen sie hier." Kaum sind die Leute alle abgefertigt, so entsteht ein Lärm, und ein Einfall der Feinde wird gemeldet, vor dem sich Hanns sogleich in einem Verstecke zu salviren sucht. Der Fürst bricht den Spass mit den Worten ab: „Wer zum Bauern geboren ist, bleibt Bauer. Kommt! Wir wollen diesem Scherz ein Ende machen. Er werde das, was er war: Hanns"; worauf der wieder Eingeschläferte auf seinen früheren Platz zurückgeschafft wird. Nach einigen Liebesverwicklungen löst sich alles in Freude, da der Fürst dem armen Hanns tausend Dukaten schickt, und jetzt auch der grausame Vormund Liesels sein Jawort dem nunmehr reichen Freier nicht versagen kann.

Dieses Stück, das durch die Gerichtsscene und den Angriff der Feinde an das zweite Jesuitenscenar erinnert, aber gewiss ganz unabhängig davon abgefassst ist, zeichnet sich durch dieselben Vorzüge wie Weisses Operette aus. Ein frischer, natürlicher Dialog und ungezwungene Komik; die Hauptfigur ist nicht als gemeiner Plebejer gefasst, sondern ein mehr salonfähiger Bauer geworden, ebenso wie bei Weisse; die Uebergänge bei seiner Verwandlung, das Schwierigste in der Behandlung dieses Stoffes, kommen etwas schroff und unvermittelt heraus. Breite, behagliche Gemüthlichkeit lässt dieses Stück ebenso wenig vermissen, wie der vielbewunderte und vielbelachte „Verwunschene Prinz", Schwank in drei Akten von J. von Ploetz[52], der allem Anschein nach von der orientalischen Gestalt des Märchens beeinflusst ist. Ein junger Schuster, Namens Wilhelm, der sich und seine Mutter durch ehrliche Arbeit ernährt, wird von dem Fürsten zu dem alten Scherze benutzt, wobei auch Wilhelms Geliebte, Lieschen, als vornehme Dame, die dem neuen Fürsten als seine Braut vorgestellt wird, mitwirkt; ein Motiv, das wir schon von Kotzebue her kennen. Bei seinem Wiedererwachen als Schuster will er der Mutter

seine Erlebnisse erzählen, die ihn aber für völlig verrückt hält, ganz analog der Erzählung in Tausend und eine Nacht. Schliesslich erfolgt die Aufklärung und die Vereinigung des Liebespaares. Ist der litterarische Werth des Stückes auch kein grosser, so verleiht die Natürlichkeit und Einfachheit des Dialogs und die gesunde Komik diesem Werke den Charakter eines echten Volksstückes, das als gute Hausmannskost noch heute ein anspruchsloses Publicum auf das Höchste ergötzt. Da es ausserdem noch in den Partien des Hanns und des Lieschens ausserordentlich dankbare Spielrollen bietet, die es jungen Schauspielern lieb und werth machen, ist der Erfolg, der es von seinem ersten Erscheinen ab begleitete, dem Werke noch heute treu geblieben, wie noch Wiener Aufführungen in unseren Tagen beweisen.

Auch auf das Puppentheater wurde die Erzählung verpflanzt, und zwar in einer Weise, die an einen Zusammenhang mit Shakespeare denken liesse. Simrock, dem ich diese Notiz verdanke, verzeichnet auch noch die Aufführung eines aus dem Französischen übersetzten Melodrams „Ein Tag im Lager", das aus Holberg geschöpft sein soll[53].

In anderer Form wurde die Erzählung erneut in den Gedichten: Der Schneider von Burgund von Guido Görres[54] und Von dem Schneiderlein zu Prag von Heinrich Döring[55], nachdem schon früher ein Italiener Felice Giovanni aus Roveredo (1722—1787) sie in einem „Novella" überschriebenen, 85 Octaven umfassenden Gedichte behandelt hatte[56].

Schliesslich möge auch ein ausserdeutsches Stück nicht unerwähnt bleiben, welches Spuren eines losen Zusammenhanges mit dem alten Schwanke aufweist. In dem ungarischen Volksstücke Tündérlak Magyarhonban (Das Feenschloss in Ungarn) wird ein junger Husar mit seiner Geliebten Marcsa durch die Freundlichkeit eines hohen Beschützers in ein Schloss versetzt, das sie beide für ein Feenschloss halten, da sie von der Ursache ihres Glückes nicht unterrichtet sind.

VI. Weisse. Calderon. Grillparzer.

Nachdem zu Beginn des 18. Jahrhunderts Shakespeare's Vorspiel in zwei gleichzeitigen Bearbeitungen auf der englischen Bühne als selbständiges Stück erschienen war, lenkte der grossartige Erfolg, dessen sich Gay's Bettleroper in London zu erfreuen hatte, die Aufmerksamkeit der nunmehr eifrig nach Stoff suchenden Librettisten auf den alten Schwank hin, der für singspielmässige Behandlung wie geschaffen war. Und so wurde kurz nach der genannten Oper das Singspiel: The devil to pay or the wives metamorphosed am 6. August 1731 auf der Bühne des Drury-Lane-Theaters zur Darstellung gebracht, begleitet von ungeheurem Beifall, der dem Stücke bis ins Jahr 1828 hinein treu blieb. Ursprünglich als dreiaktiges Stück von Jevon unter dem Titel: „The devil of a wife or a comical transformation" abgefasst, wurde es von Coffey und Mottley bedeutend gekürzt und mit dem oben angegebenen Titel versehen, worauf endlich noch Theophilus Cibber eine energische Zusammenziehung in einen Act vornahm, in welcher Gestalt es unter Coffey's Namen gedruckt wurde[57].

Das Stück besteht aus sechs Scenen, deren Inhalt sich dahin zusammenfassen lässt: Jobsen, ein Schuster, nimmt mit

seiner Frau Nell an einem grossen Gelage Theil, das die Dienerschaft des Lord Loverule in Abwesenheit des Lord und der Lady, die wegen ihres Geizes und ihrer Bosheit von allen gehasst wird, veranstaltet. Plötzlich stürzt die zurückkehrende Hausfrau wie die Katze unter die Mäuse herein, und prügelt die ganze Gesellschaft zur Thüre hinaus, während ihr gutmüthiger Mann sie vergebens zu beschwichtigen sucht. Eine ähnliche Behandlung muss auch ein durchreisender Doctor über sich ergehen lassen, der die Gastfreundschaft des Hauses in Anspruch nehmen will. Doch dieser, ein Zauberer, beschliesst sich zu rächen, und lässt mit Hilfe seiner Geister eine Verwandlung zwischen Lady Loverule und Nell vor sich gehen, so dass erstere die Frau des Schusters, letztere Lady Loverule wird. Das Schicksal der armen Lady gestaltet sich sehr traurig: aus ihrem Morgenschlummer weckt sie das ungeduldige Rufen des Schustermeisters; entsetzt sieht sie sich in dem elenden Bette und dem ärmlichen Loche von Jobsens Behausung und kann sich gar nicht zurecht finden, zum grössten Erstaunen ihres Ehegatten, der allmählich in solchen Aerger geräth, dass er sie mit Prügeln tractirt. Es gelingt ihr jedoch zu entkommen und in das Schloss zu eilen, wo sie aber ihren Platz bereits von Nell eingenommen sieht, deren freundliches Wesen sowohl den Lord als die Dienerschaft überrascht. Alle Proteste der Lady helfen nichts, sie muss wieder zu dem Schuster, der ihr auf dem Fusse folgte, zurückkehren. Nach einigen kleinen Verwicklungen erscheint der Doctor, der sein Zauberstückchen eingesteht, worauf jedes der beiden Weiber dem früheren Zustand wiedergegeben wird. Nell wird wieder die Schustersfrau, die Lady bezieht von neuem das Schloss, aber ihr hochmüthiges Benehmen ist geschwunden; die Lehre, dass der Mensch sich gegen Jedermann freundlich benehmen soll, nimmt sie aus dem kurzen Gaukelspiele mit ins Leben.

Die alte Erzählung ist hier noch ziemlich deutlich erkennbar: im Schlafe verliert ein Mensch seine Lebens-

stellung gegen eine andere. Hier erscheinen die Figuren zugleich doppelt und contrastirend: die niedere Person kommt in eine höhere Sphäre, die vornehme muss tief herabsteigen. Auch ist es kein Scherz, den ein Fürst mit einem Unterthanen ausführt, sondern es ist eine wirkliche Verwandlung, die direct zum Zwecke moralischer Besserung von einem mächtigen Wesen vorgenommen wird, und insoferne gewinnt die Fabel des Stückes Aehnlichkeit mit der bekannten Erzählung vom König im Bade.

Ausserdem spielt noch — was auch von Minor, auf dessen ausgezeichnete Monographie über Christian Felix Weisse (1880) ich hier ein für allemal verweise, nicht betont wurde — das Motiv des Stückes, dem Shakespeare das Vorspiel voranschickte, das Motiv der Zähmung der Widerspänstigen, nicht undeutlich hinein: auch hier wird eine zänkische Frau durch einen groben Mann gebessert, der sie in einer ungewohnten Lebenslage auf gewaltsame Weise zur besseren Einsicht bringt.

Dieses einfache, frische Singspiel musste von einer ansprechenden Musik unterstützt seine Wirkung thun, umsomehr, da es, wie das Ploetzsche Stück, zwei vortreffliche Rollen bot, die manchem englischen Künstler zum Ausgangspunkt seiner Berühmtheit wurden, wie es von Mr. Clive und Mrs. Kelly berichtet wird.

Für die Popularität des Stückes legt auch die baldige Uebersetzung ins Französische und Deutsche Zeugnis ab.

In Frankreich wurde es übersetzt von Michael Sédaine (1719—1797) unter dem Titel: „Le diable à quatre ou la double Métamorphose 1759[58].“ Diese Bearbeitung, die am 18. August 1756 auf dem Théatre de la Foire St. Laurent zum ersten Male gegeben wurde, beginnt sofort mit der Trinkscene im Hause des Marquis (im englischen Originale Lord), ohne, wie es Coffey gethan, früher eine Scene in der Schusterwerkstätte zwischen Mr. Jacques (Jobson) und Margot (Nell) vorzuführen. Ganz neu ist eine Scene des zweiten Actes (Sédaine vertheilt die Handlung auf drei Acte), wo

die Marquise als Schustersfrau ihre Kammerzofe, die bei ihr Schuhe bestellt, grob beleidigt, um sie dann kniefällig um Verzeihung zu bitten. Das Stück muss in Frankreich beliebt gewesen sein, wie sein längeres Nachleben zeigt. Unter demselben Titel erschien 1845 ein ballet-pantomime von Ad. de Leuven und Mazilier, componirt von Ad. Adam. Auch zwei Vaudevilles, eines von Ad. de Leuven, Brunswick und Siraudin, das andere von Jaime und Michel Delaporte sind anzuführen[59].

In Deutschland hielt das Stück noch früher seinen Einzug: im Jahre 1743 brachte Schönemann das von Casp. Wilh. von Borck unter dem Pseudonym Buschmann übersetzte englische Singspiel in Berlin zur Aufführung, ohne jedoch nachhaltigen Erfolg zu erzielen. Daran war vielleicht die Beibehaltung der englischen Originalmusik Schuld, die nach Schützes[60] Versicherung auch in Hamburg die Wirkung des Stückes wesentlich beeinträchtigte.

Ein besserer Stern scheint dem Werke in Leipzig geleuchtet zu haben, aber eine grössere Verbreitung dieser Bearbeitung war, da sie Schönemann für sich behielt und nicht im Drucke erscheinen liess, ganz unmöglich. Koch, der die Dankbarkeit dieses Stückes erkannte, ging Weisse darum an, ihm eine neue Bearbeitung des englischen Originals für seine Gesellschaft zu liefern, und stellte ihm den Capellmeister Standfuss als Componisten zur Verfügung. So erschien denn am 6. Oktober 1752 „Die verwandelten Weiber oder Der Teufel ist los. Eine komische Oper in drei Aufzügen“ zum ersten Male auf der Leipziger Bühne, mit grossartigem Beifall aufgenommen, den der nachfolgende Theaterscandal, bei dem Gottsched eine traurige Rolle spielte, nur noch steigerte[61]. Mit zwei so vortrefflichen Darstellern, wie Bruck und Dlle. Steinbrecher waren, wanderte das Stück durch ganz Deutschland und fand überall enthusiastische Aufnahme. Dieser Erfolg ermuthigte Weisse auch den in England hinzugefügten zweiten Theil für die deutsche Bühne zu bearbeiten unter dem Titel: „Der lustige

5*

Schuster oder Der zweite Theil vom Teufel ist los," den Koch am 18. Januar 1759 in Leipzig und bald darauf in Hamburg und Lübeck zur Aufführung brachte, ohne damit die Erwartungen, die man nach dem ersten Theile hegte, zu befriedigen.

Diese Fassung beider Stücke, von denen hier blos das erste in Betracht kommt, blieb handschriftlich, wie Weisse selbst erzählt, und nur die Arien wurden durch den Clavierauszug verbreitet. Den Anstoss zu einer Redaction dieses Singspiels gab Weisses Aufenthalt in Paris, wo er das vielgespielte französische Stück kennen gelernt haben muss, da die kurz darauf von ihm vorgenommene Umarbeitung deutliche Spuren einer Benützung Sédaine's zeigt. So erschien das Stück, von Hiller neu componirt, am 28. Mai 1766 auf der Leipziger Bühne mit Löwen in der Hauptrolle. Das Stück wirkte, unterstützt durch Hillers graziöse Musik noch stärker als früher, und trat an den meisten Bühnen Deutschlands für das ältere Stück ein. In Hamburg war dem beliebten Schwanke lange Zeit hindurch der Fastnachtsmontag reservirt. An diesem Tage stand auch den Zuschauern der Zutritt auf die Bühne im ersten Acte frei, wo die Schauspieler unter gütiger Mitwirkung des Publicums die Trinkscene zu einer lustigen Kneiperei ausarbeiteten; ein Unfug, dem erst mit dem Jahre 1855 ein Ende gemacht wurde [62]. Dem ersten Theile folgte wieder eine neue Bearbeitung des zweiten, den ebenfalls Hiller componirte.

Zum Abdrucke wurden beide Stücke erst im Jahre 1768 im 2. Bande von Weisses komischen Operetten gebracht. Diese „Nothstücke für das deutsche Theater" wie er sie in der Vorrede nennt, sind von ihm nur deshalb publicirt worden, um weiteren Entstellungen von Seiten verschiedener Banden, die diese Stücke aus dem Stegreif interpolirten und erweiterten, einen Riegel vorzuschieben.

Ein Vergleich der französischen Operette mit der gedruckt vorliegenden Weisses erlaubt einige Schlüsse auf die erste ungedruckte Gestalt derselben zu ziehen. Es muss

darin die Sc. II, 3 gefehlt haben, wo Lieschen, das Kammermädchen, bei ihrer Herrin Schuhe bestellt, da dieses Motiv, wie bereits erwähnt, von Sédaine neu eingeführt ist. Auch die Anordnung des Schlusses zeigt theilweise französischen Einfluss, so wie sich auch der Dialog stellenweise mehr an Sédaine als an das englische Original anschliesst, so z. B. beim Erwachen der Schustersfrau als vornehme Dame:

Sédaine III. 1.	Weisse II. 5.
Mais je sens quelque chose à mes oreilles? (elle fait l'action de chasser quelque chose) mais ce sont des pendants d'oreilles.	Ach, was krabbelt mir hinter den Ohren? (sie hascht darnach) Ohrgehänge!
oder: Sédaine III. 12.	Weisse III. 9.
Marquise. Mr. le Marquis, prêtez moi votre bourse: Mr. Jacques je vous la donne pour le soufflet que je vous ai donné. Mr. Jacques. Ah, Madame, il n'y a pas de quoi.	Mein lieber Gemahl, leihen Sie mir ihre Börse. Da, Meister Jobsen habt ihr etwas für die Ohrfeige, die ich euch gegeben habe. Jobsen. Gnädige Frau, wenn Sie alle Ohrfeigen so bezahlen, so bitte ich mir gelegentlich mehr aus.

Dem Stücke ist gesunde Frische, Einfachheit der Handlung, Lebhaftigkeit des Dialogs, Witz ohne Grobheit unbedingt nachzurühmen. Vortrefflich sind vor Allem die beiden Hauptfiguren Jobsen und Lene, von denen man letzterer nur den Vorwurf machen kann, dass sie sich zu leicht in die Rolle der vornehmen Dame findet. Die Lieder, worunter auch eine Nachahmung des Wanton wife of Bath, die sich auch im englischen Original findet, eingeleitet durch die im Munde des Schusters merkwürdige litterarhistorische Angabe:

In Bath a wanton wife did dwell,
As Chaucer he did write,

sind grösstentheils Originale, und wurden sehr bald zu wirklichen Volksliedern.

Was Gottsched gegen dieses Stück so in Harnisch brachte, steht im innigsten Zusammenhange mit seinen Prin-

cipien, die den Angelpunkt des Kampfes zwischen ihm und den Schweizern bildeten. Das Wunderbare ist es, das in den Figuren der Geister, die der Doctor zur Ausführung der Verwandlung beschwört, auf die Bühne kommt. Auch wir müssen unser Veto gegen diese Scene einlegen, freilich nicht aus denselben Gründen. Die Beschwörung passt durchaus nicht in den Rahmen des drastischen Schwanks, und sie wird dadurch, dass der ganze Geisterapparat vor dem Zuschauer erscheint, nur noch viel unwahrscheinlicher. Im übrigen wäre eine parodistische Verwendung des Motives wohl zu gestatten; hier aber soll es ernst wirken, wird jedoch unfreiwillig lächerlich durch Verse, wie die nachfolgenden:

Um dieser Beschwörung den Nachdruck zu geben,
So lässt sich Sturm, Donner und Blitzen erheben.

Ob ein weiterer Vorwurf, der gegen das Stück von Seite der Gottschedianer erhoben wurde, der der Frivolität und Gemeinheit, begründet ist oder nicht, ist schwer zu entscheiden. Die Operette selbst zeigt nichts davon, aber die lebendige Bühne konnte wohl manches realistischer zur Anschauung bringen, als es auf dem Papiere aussieht; so die Scene am Ehebett. Und wenn Gottsched voll Entrüstung schreibt, dass die Edelfrau anstatt eines Schusterfässchens ein höchst zweideutiges Gefäss über Jobsens Kopf gegossen habe, so mag auch diese Anschuldigung bei einem der Lachlust des Publicums dienenden Principal nicht so ganz aus der Luft gegriffen sein.

Ziemlich gleichzeitig mit Weisses Bearbeitung wird die Operette Sédaine's für das deutsche Theater übersetzt. So erschien „Die doppelte Verwandlung, eine freie Nachahmung von der bekannten und beliebten komischen Oper: Le diable à quatre 1767“ [63] und in Salzburg: „Le diable à quatre ou la double métamorphose. Der Teufel in allen Ecken oder die zweifache Verwandlung aus dem Französischen von Carl Ludwig Reuling 1769“ [64]. In Prag wurde sie am 8. December 1771 unter dem Titel: „Le diable à quatre

oder Der Teufel in allen Ecken oder Die zweifache Verwandlung, ein Opéra comique in drei Aufzügen" aufgeführt und wurde zugleich mit dem zweiten Theil in die „Sammlung von Schauspielen auf der Prager Bühne aufgeführt," die der Director J. v. Brunian in den Jahren 1769 und 1770 herausgab, abgedruckt[65]. Ob das Stück: „Der Teufel in allen Ecken oder Die Verwandlungen Prag 1780"[66] mit dem früheren identisch ist, vermag ich ebensowenig festzustellen, wie die Beziehungen dieser Bearbeitungen unter einander oder zu Weisse, da ich sie nur aus den in den Anmerkungen citirten Werken kenne. Mit dem Weisseschen Stücke beschäftigte sich auch Lessing. Er unterdrückte eine Recension Nicolais über dasselbe aus einem Grunde, der unbekannt geblieben ist, und sagte bald darauf in einem Briefe an ihn vom 29. November 1756[67]: „Ich habe eine sehr merkwürdige Entdeckung in Ansehung des Stückes gemacht, wovon in meinem Nächsten."

Lessing hat aber vergessen, darüber weitere Mittheilung zu machen, und sowohl Danzel als Redlich sind der Ansicht, er habe Borcks Bearbeitung erwähnen wollen. Dieser Vermuthung tritt aber Minor bereits mit Recht entgegen. Die Aufführung der Borckschen Bearbeitung konnte noch nicht so vergessen sein, dass Lessing es dem in Berlin lebenden Nicolai als „merkwürdige Entdeckung" ankündigen durfte. Es lässt sich, wie E. Schmidt sagt[68], mit viel grösserer Wahrscheinlichkeit an eine Bekanntschaft Lessings mit Dramatisirungen der Geschichte vom träumenden Bauer denken, die ihm möglicherweise von Shakespeare oder Christian Weise her gegenwärtig war. Am nächsten liegt aber die Vermuthung, Lessing habe aus Calderon's Leben ein Traum, das er schon 1750 übersetzen wollte[69], noch den losen Zusammenhang herausgefühlt, der dieses Stück mit der alten Erzählung und so indirect auch mit Weisse verbindet.

Kein betrunkener Bauer steht bei Calderon im Mittelpunkte der Handlung, sondern ein verborgener Prinz, der, von seinem Vater ans Licht gezogen, sich schlecht bewährt

und darum wieder in den Kerker zurückversetzt wird. Und nicht um den Scherz eines heiteren Fürsten handelt es sich hier, sondern um eine Krone, die Prinz Sigismund durch sein rohes Auftreten verspielt. Keine schale Sittenpredigt resultirt als Lehre; ethische Probleme der höchsten Bedeutung sind die Triebfedern des Stückes, und in der Lösung derselben durch Sigismunds eigene Kraft ruht seine Besserung und Wiedererhebung. Diese ernste Auffassung des alten Schwankes lässt an Benützung Marco Polo's denken, wobei auch vielleicht der Bericht des Rojas, der die komische Figur des Clarin beeinflusst haben könnte, und Motive aus Barlaam und Josaphat mit einspielten[70]. So grundverschieden diese tragische Behandlung auch von jeder der komischen Bearbeitungen sein muss, so finden sich doch manche gemeinsame Züge: Holberg führt in seinem Jeppe einen hochmüthigen Bauer vor, der gegen Personen, die früher über ihm standen, sich als Fürst nach Herzenslust herrisch benehmen kann; Calderon lässt Sigismund am Hofe seines Vaters ganz in derselben Weise auftreten, nur steigert er seine despotische Willkür bis zum Morde. Oder: welche Welt trennt die Werbung Miertens bei Weisse, die derben Zoten des Principals Hasscarl, die unverhüllte Sinnlichkeit Jeppes, die sich der Frau des Verwalters gegenüber Luft macht, von der stürmischen Liebesglut Sigismunds für Rosaura; und doch zeigen diese Scenen eine allen gemeinsame Absicht, wie verschieden auch die Ausführung geworden: den Naturmenschen in seinem ungezügelt sinnlichen Verlangen vorzuführen. Keiner der Bearbeiter schrieb da von dem anderen ab, keinem berichtete eine Quelle davon: jeder fand es selbst und gestaltete es seinem Zwecke gemäss. Dass weiterhin auch die Scenen des Erwachens und des wieder Einschläferns Parallelen zeigen, liegt auf der Hand, da dieselben ja jede Version der Erzählung bieten musste.

Dieses Werk Calderon's war frühzeitig in den verschiedensten Ländern Gegenstand von Bearbeitungen geworden[71].

So wurde schon 1674 von den hamburgischen Comödianten die Tragicomödie „Prinz Sigismondo“ und 1690 die Comödie „Prinz Sigismund von Polen“ in Dresden zur Darstellung gebracht [72]. Und unter Postels Werken figurirt auch die Oper: „Der königliche Prinz aus Polen Sigismund oder Das menschliche Leben ist ein Traum“ aus dem Jahre 1693 [73], die, wie Weichmann in der Vorrede zum Wittekind bemerkt, aus einer holländischen Komödie übersetzt ist. Die ersten bekannten deutschen Uebersetzungen gehen auf französische oder italienische Vorlage zurück. In Paris führten die italienischen Comödianten das Calderon'sche Stück im Jahre 1717 mit grossem Erfolge [74] auf, und diese nach Wests Angabe noch im selben Jahre erschienene Prosabearbeitung wurde von la Gueulette ins Französische übertragen und von Boissy 1732 unter dem Titel „La vie est un Songe. Commédie héroique représentée par les Commédiens Italiens au mois Novembre 1732“ in Verse umgearbeitet [75]. Leider kann ich nicht beurtheilen, ob sich Boissy an das italienische Stück und Gueulette treu anlehnt, da mir beide, ebenso wie eine weitere Bearbeitung: „Sigismond, duc de Varsovie“ von Guillet de la Tissonerie nicht zugänglich waren. An Stelle der spanischen Namen treten bei Boissy französische: Astolph wird Fréderic, Estrella Sophronie, und Clarin verwandelt sich, höchst bezeichnend für die Abstammung aus dem Théâtre italien, in Arlequin „bouffon de la Cour“. Rosaura fehlt gänzlich, wodurch natürlich der Liebeshandel verschoben wird: er spielt sich zwischen Sigismund und Sophronie ab, die gegen ihren Willen mit Fréderic vermählt werden soll. Auf die politischen Angelegenheiten wird das Hauptgewicht gelegt, sie stehen im Mittelpunkte der Handlung, die sich dadurch bedenklich den Haupt- und Staatsactionen nähert. Der Bearbeiter lässt der Rhetorik freien Lauf in den Anklagen des Sohnes gegen den Vater; die Tiefe des grossen Monologes Sigismunds versteht er aber nicht und löst ihn folgendermaassen in Dialog auf:

Sig. Mais tout l'éclat de ces richesses
Dont j'ai crû jouir cette nuit?
Clot. Est un ardent, qui trompe et qui s'evanouit.
Sig. Et ces grandeurs enchanteresses,
Dont les attraits m'ont séduit?
Clot. Leur jouissance est un éclat, qui fuit.
Sig. Et la faveur avec la renomée?
Clot. Un vent, qui change, une vaine fumée.
Sig. Et l'espérance?
Clot. Un appas séducteur.
Sig. Et la vie?
Clot. La vie est un songe trompeur,
La vertu seule est constante et réelle:
Le vrai bonheur est dans le bien,
Tout le reste est compté pour rien.

Die deutschen Bearbeitungen fussen zunächst auf italienischer Grundlage. Das mag sowohl bei dem Hamburger Stücke: Der weise König Basilius, sonst genannt der traumhafte Prinz 1721, das schon im Titel den vielversprechenden Beisatz „Eine Haupt- und Staatsaction“ trägt, als auch bei dem Vulpanser des Jesuiten Claus vom Jahre 1741 der Fall sein [76]. Auf die italienische Quelle weist direct hin:

„Das Leben ein Traum in einem Schauspiel vorgestellt, aus dem italienischen übersetzt und mit poetischer Feder entworfen sammt der französischen Uebersetzung. Strassburg 1750“ [77] und: „Das menschliche Leben ist ein Traum. Ein neues Trauerspiel von fünff Aufzügen aus dem Italienischen übersetzt und in deutsche Verse gebracht von M. Julius Fr. Scharffenstein und auf dem k. k. privilegirten deutschen Theater zu Wienn auffgeführt 1760 dargegeben von Christiana Friderica Huberin“ [78]. Der Autor hält das Stück für ein italienisches Originalwerk, wahrscheinlich durch die Namen der Personen getäuscht. Diese Bearbeitung Scharffensteins zeigt, dass Boissy von dem italienischen Stücke nicht viel abgewichen. Der Anfang ist Calderon treu nachgebildet, im weiteren Verlaufe werden auch hier die politischen Interessen stärker hervorgehoben, doch die Acteintheilung ist eine andere als bei Calderon und Boissy. Rosaura ist beibehalten,

dafür fehlt Clarin. Ebenso wie im französischen Werke ist der grosse Monolog in einen Dialog zerlegt, was also wohl schon in der Bearbeitung der Italiener der Fall gewesen ist:

Sigismund.	Wo bleibt der Reichthum denn?
Crotald.	Er ist im Huy verschwunden.
Sig.	Und alle Herrlichkeit?
Crot.	Sie wird auch nirgends funden, Und bricht so leicht als Glas.
Sig.	Was ist die Hoheit dann?
Crot.	Ach nichts als Rauch und Dampf, der nicht bestehen kann.
Sig.	Kan uns in dieser Welt die Hoffnung nicht vergnügen?
Crot.	Sie ist ein falscher Schein und pflegt uns zu betrügen.
Sig.	Der Hof?
Crot.	Nur Eitelkeit.
Sig.	Das Leben?
Crot.	Nur ein Traum.
Sig.	Und was ein Traum?
Crot.	Nur der Gedanken Schaum.

Dorer verzeichnet ferner noch eine gleichzeitige Bearbeitung des Stückes von Seite der Neuberin und führt eine ohne ihren Namen erschienene Ausgabe vom Jahre 1761 an, die mir unbekannt ist; doch möchte ich überhaupt es für sehr zweifelhaft halten, dass die Neuberin sich für dieses Stück interessirt habe. Besonders bestärkt mich darin Dorers Angabe, dieses Stück vom Jahre 1761 sei identisch mit der in der Deutschen Schaubühne zu Wien nach alten und neuen Mustern im neunten Bande abgedruckten Bearbeitung, die doch Scharffensteins Werk ist, so dass wir wol in diesem 1761 erschienenen Stücke eine Separat-Ausgabe der Scharffensteinschen Bearbeitung zu sehen haben. Auch Reden-Esbeck [79] klärt darüber nicht auf, er macht sich im Gegentheil eines groben Irrthums schuldig, wenn er das Schäferfest oder die Herbstfreude für diese Neubersche Bearbeitung von „Leben ein Traum" hält.

Den vollständigen Niedergang zur Haupt- und Staatsaction zeigt Bertrands „Sigismund und Sophronia oder Grau-

samkeit und Aberglauben", das ziemlich getreu nach Boissy gearbeitet ist[80].

An die italienische Bearbeitung und Boissy scheint sich das holländische Stück: Sigismundus Prins van Polen, of het Leven is een Droom 1767 anzuschliessen; die ersten Acte stimmen nämlich ziemlich genau mit Scharffenstein, die weiteren lehnen sich an Boissy an; Rosaura ist beibehalten, Clarin fehlt; der dialogisirte Monolog Sigismunds scheint aus Boissy übersetzt:

Sig. En die verheven stat, welks glans my heft verleidt?
Clot. Gelykt een bliksemstraal, die zich door'tzwerk verspreidt.
Sig. Maar't gunstbewys der faam?
Clot. Een wind, die raas kan keeren;
Een idlen rook.
Sig. De hoop?
Clot. Een schynschoon, 'twelck wy eeren.
Sig. En't leeven?
Clot. 't leeven is een droom, die ons misleid.
De deugt alleen behoud all' haar zelfstandigheid.
Het war geluk bestaat in't goede na te jagen.
All t'ovrige is een niet die zelfs geen naam mag dragen.

In unserem Jahrhundert endlich entstanden viele Bearbeitungen, die aber nun direct aus dem Spanischen schöpften; unter ihnen eine noch ungedruckte von Einsiedel, die West als sehr gut bezeichnet[81].

Im Jahre 1815 brachte die litterarisch-kritische Modezeitung zu Wien eine anonyme Uebersetzung einiger Scenen aus Calderon's Leben ein Traum, die sie der kurz vorher aufgeführten Westschen Bearbeitung rühmend gegenüberstellte. Schreyvogel erkundigte sich nach dem Namen des Verfassers, und so vermittelte dieser eigentlich von Seite der Redaction in böswilliger Absicht abgedruckte Artikel seine Bekanntschaft mit dem jungen Grillparzer[82]. Vollendet hat Grillparzer seine Uebersetzung nie; aber diese Calderon'sche Dichtung wurzelte fest in seinem Herzen, und „Der Traum ein Leben" (ursprünglich betitelt „Des Lebens Schattenbild")[83], ist die Frucht seiner intimen Vertrautheit mit dem spanischen

Dichter, wozu aber noch andere Einflüsse hinzutreten. Für die äussere Form der Einkleidung darf man bei Grillparzers Shakespeare-Kenntnis wohl an Taming of the Shrew erinnern. Wir können bei Grillparzer ein Vorspiel und ein Nachspiel ganz deutlich unterscheiden, die ein selbständiges Stück einschliessen, das hier dem schlafenden Rustan vorgespielt wird. Nur ist bei Grillparzer eine innige Verbindung zwischen den einzelnen Theilen hergestellt durch die Person Rustans. Und wie Sly noch einmal das Stück durch eine Bemerkung unterbricht, so erhält auch der Rustan des Vorspiels einmal im Stücke das Wort, indem er einige Worte im Halbschlummer spricht; eine allerdings sehr feine, aber auch höchst gewagte Wendung, der nur ein phantasiereiches Publicum zu folgen vermag. Doch sind das nur sehr undeutliche Beziehungen, aus denen eine Benützung Shakespeare's um so weniger gefolgert werden darf, da, wie schon Goedeke[84] betont hat, er die ganze Einkleidung in Meisls lustigem Fritz, einer der beliebtesten Wiener Possen und einer Glanzrolle Ferdinand Raimunds, finden konnte[85]. Hier wird das Schicksal eines jungen Menschen seinen Eltern im Traume vorgeführt, in der Weise, dass er zugleich Hauptperson des Vorspieles und des Stückes ist. Doch mehr als die äusseren Umrisse konnte ihm dieses Stück auch nicht bieten. Die Handlung stammt aus Voltaire's Erzählung Le blanc et le noir, wofür ich auf Scherer's Aufsatz verweise.

Das Hauptmotiv des Stückes weist auf Calderon zurück; Sigismund wird gebessert, indem er zu träumen glaubt, was er lebt; Rustan, indem er zu leben glaubt, was er träumt. Beide haben sich überhoben: aber der eine stand auf einem Posten, der ihm zukam, der andere schwelgte in erträumter Herrlichkeit; und so muss auch die Lehre, die sie empfangen, eine verschiedene sein: Sigismund muss herrschen lernen; Rustan sich begnügen. Und während der befreite Prinz kühn nach der wohlverdienten Krone langen darf, zieht sich der arme Jäger in das stille Glück seiner Hütte zurück, und schliesst seine Läuterung mit den Worten:

Und die Grösse ist gefährlich,
Und der Ruhm ist leeres Spiel;
Was er gibt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel!

beruhigend und versöhnend ab. —

Somnium vitae humanae.
La vida es sueno.
Das Leben ein Traum.

Mehr als zwei Jahrhunderte trennen die erstgenannten Stücke von dem letzten; Calderon und Hollonius sind Zeitgenossen. Aber sie, die beide an den Stoff mit der Absicht, ihn zu veredeln, herantraten, repräsentiren nicht blos den Gegensatz von Genie und bescheidenem Talente; sie scheidet nicht blos die ausgebildete Rhetorik der romanischen und das mühsame Stammeln der deutschen Sprache, nicht blos die vollendete Bühnentechnik des einen und die kindlichen Versuche des anderen; sondern wenn Hollonius den Grundgedanken seines Werkes in folgender Weise klarzulegen sucht:

Vnser zeitlichs mühseligs lebn
Vergleicht sich einem Traum gar ebn.
Reichtumb / Macht / Ruhm / herlicher Nam /
Ansehen / ehr / vnd hoher Stam /
Frewd / lust / zier / pracht / köstlicher wat /
Vnd alles was der mensch hie hat /
Was ist's? nur ein schatte flüchtig /
Ein Traum nichtig vnd betrüglich /
Dessen man sich kaum recht besinnt /
Wenn man vom schlaff zerwachn beginnt,

und wenn dieses schwächliche Herunterbeten einer fadenscheinigen Moral in den machtvollen Tönen von Sigismunds Monolog einen tausendfach verstärkenden Wiederhall findet, so liegt zwischen den beiden Dichtern die weite Kluft, die durch Jahrhunderte in Europa den Menschen vom Menschen trennte: sie scheidet ihr Glaube. Fast wie ein Satz aus dem lutherischen Katechismus klingt diese Ermahnung des verständigen Pastors; aus den Tiefen katholischer Mystik holt Calderon als echter Romantiker des siebzehnten Jahrhunderts

seine ethischen Probleme hervor, paart sie mit glühend sinnlicher Anschauung und verleiht seiner Fabel eine hohe sittliche Lehre.

Die Zeit der Aufklärung hat diese Kluft ausgefüllt; das neunzehnte Jahrhundert fusst auf dem Boden, den Freidenkerthum und Humanität mühsam bereitet haben. Und so vermag es Grillparzer, seinem Helden eine Moral zu geben, die über den Religionen das Empfindungsleben des Menschen an Stelle jeder äusseren Gottheit setzt und so dem alten Gedanken von der Eitelkeit der Welt zum neuen, schönsten Ausdruck im Liede des Derwisch verhilft:

Schatten sind des Lebens Güter,
Schatten seiner Freuden Schaar,
Schatten Worte, Wünsche, Thaten,
Die Gedanken nur sind wahr!

Anmerkungen.

[1]) Liber I. cap. 28. „De tyranno quodam insigni et sicarijs ejus.

[2]) Vgl. Bürcks Uebersetzung des Marco Polo mit Zusätzen von K. Fr. Neumann 1845 S. 117 ff. und Jos. v. Hammer, Geschichte der Assassinen 1818. — Die Bezeichnung Senex de montanis ist richtige Uebersetzung des morgenländischen Scheik al Dschedab.

[3]) S. Hagens Uebersetzung von Tausend und eine Nacht 363. bis 393. Nacht.

[4]) Neumann spricht sich a. a. O. für Abstammung aus Marco Polo aus. — Vielfach wurde die Sage von Damocles mit der Geschichte vom träumenden Bauer in directe Beziehung gebracht, so besonders von Steevens in seiner Shakespeare-Ausgabe (vgl. auch Simrock, Die Quellen Shakespeare's 2. Aufl. 1870 I 338); doch halte ich diese Parallele für zu weit hergeholt; überhaupt empfiehlt es sich, strenge beim Gegenstande zu bleiben und nicht etwa wie Simrock a. a. O. I 339 auch den Stoff von dem in der Hölle und Vorhimmel gewesenen Bauer herbeizuziehen. Berechtigt ist der Hinweis auf die in „Tausend und ein Tag" erzählte Geschichte Xailun's, des Blödsinnigen (Hagens Uebersetzung 2. Ag. 1836 V. S. 64 ff.), der ebenfalls von dem Chalifen in einen vornehmen Herrn verwandelt wird, eine Fassung, die jedoch für die Weiterausbildung des Stoffes von keiner Bedeutung ist.

Verwandte Motive bietet auch der Schluss der „Geschichte des Gerbers und seiner Frau." Der erste Theil bringt eine Täuschung des Ehemannes durch einen Officier in der Art, wie sie Kotzebue in seiner lustigen Posse Schneider Fips verwerthet hat, während uns der Schluss den Gerber vom Officier trunken gemacht und als Türke verkleidet in vollständiger Rathlosigkeit über seine eigene Person zeigt, ein Motiv, das, wie E. Rohde sagt, am schönsten in der Novelle del Grasso legnajuolo

behandelt ist, die wieder Geibel Anregung für das Lustspiel „Meister Andrea“ bot. Vgl. E. Rohde „Verhandlungen der 30. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Rostock.“ Leipz. 1876. S. 67. Anm. 4 und die an den Miles gloriosus angeknüpften Bemerkungen E Zarnckes Rhein. Mus. 1884. S. 1 ff. In Zusammenhang mit der Geschichte vom träumenden Bauer steht auch eine Erzählung in Grünbaums jüdisch-deutscher Chrestomathie 1882. S. 251—253, wo drei Bettler im Schlafe zu Königen gemacht und nach Ablauf von drei Jahren wieder entthront werden. Vgl. Reinhold Köhler Anz. d. Zs. f. d. A. IX 405.

[5]) In der grossen Sammlung der Briefe des Ludovico Vives steht dieser nicht; er ist zu finden in Joh. Ludov. Vivis Valentini epistolarum quae hactenus desiderabantur Farrago.....Antverpiae MDLVI fol. 25b. ff.

[6]) S. Hagens Uebersetzung von Tausend und eine Nacht, Bd. XIII, S. 261 u. Simrock a. a. O. S. 337.

[7]) Kenne ich leider nicht. S. James Halliwell's Shakespeare-Ausgabe, Bd. VI, S. 310. Georg Herwegh in seiner Uebersetzung von Taming of the Shrew gibt an, dass Barcklay für Philipp Karl IV. eingesetzt habe.

[8]) Ersteres mitgetheilt in Percy's Reliques of ancient english poetry, 1. Bd. 2. Buch Nr. 15; letzteres kenne ich wieder nur aus Halliwell.

[9]) Aus der Madrider Ausgabe von 1793, Bd. I, S. 261 ff., abgedruckt in der Ausgabe von Calderon's La vida e sueno von Hartzenbusch, Madrid 1872, S. 123 f.

[10]) Der Titel dieses interessanten Werkes lautet wörtlich: Utopia Didaci Bernardini, seu Jacobi Bidermani e Societate Jesu Sales musici Quibus ludicra mixtum et seria litterate ac festive denarrantur. Dilingae. Operis Caspari Sutoris M DC XL.

[11]) Goedeke Grundriss I 510 führt das deutsche Werk an, ohne die Fälschung zu kennen.

[12]) Bei Taming of the Shrew ist die Bezeichnung von späteren Herausgebern eingesetzt worden; die Folio von 1623 und Rowe ziehen das Vorspiel zum ersten Act. Induction ist wirklich technischer Bühnenausdruck, wie Richard III. Act IV. Sc. 4 und Henry IV. Part. I. Act III. Sc. 1 zeigen. Vgl. Prolog und Epilog bei Shakespeare von Ferdinand Lüders. Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft V. S. 283 Anm. 2.

[13]) S. Old Plays being a Continuation of Dodsley's Collection 1816, Bd. II, S. 107, Anmerkung zu Marston's Antonie and Melinda.

[14]) Abgedruckt in Six old plays 1779, in den Shakespeare-Ausgaben von Delius, Bd. V (theilweise) und Halliwell, Bd. VI (vollständig); eine Uebersetzung der für Shakespeare's Vorspiel in Betracht kommenden Partien liefert in ausgezeichneter Weise W. Hertzberg im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft XI. 260 ff.

[15]) Wieder abgedruckt bei Halliwell und in Hazzlitt's Shakespeare's library 1875, Part. II., Vol. II., P. 407 ff. Vgl. Part. I., Vol. IV., P. 402 ff.

[16]) Vgl. W. Königs Aufsatz: „Ueber den Gang von Shakespeare's dichterischer Entwicklung und die Reihenfolge seiner Dramen nach derselben" im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft X S. 202.

[17]) Vgl. Nic. Delius „Die Prosa in Shakespeare's Dramen" im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft V 234.

[18]) Wir haben das Stück in den vier Folios 1623, 1632, 1663 und 1685 und in Quarto 1631.

[19]) Charles Johnson (1679 — 1748) scheint ein nicht ganz unbedeutender dramatischer Schriftsteller gewesen zu sein.

[20]) Christopher Bullock, Schauspieler † 1724. Siehe über beide die betreffenden Artikel in David Erskine Baker's Biographia dramatica or a Companion to the playhouse 3. Bd. 1812.

[21]) Some Account of the English stage from the Restoration in 1660 to 1830. 10 vol. Bath 1832. Freiherr von Vincke kennt dieses Werk gar nicht, da er in seinem Aufsatze „Bearbeitungen und Aufführungen Shakespeare'scher Stücke vom Tode des Dichters bis zum Tode Garricks" im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft IX S. 42 nur die Titel der beiden Stücke anzugeben weiss. Genest handelt über das Stück Johnson's II 575, VIII 633, über das Bullock's II 582 f., III 558, IV 567.

[22]) Micraelius „Altes Pommerland" Alten Stettin bei Jochim Rheten 1640 und Vanselow gelehrtes Pommern S. 48.

[23]) Gottsched und Goedeke kennen Hollonius gar nicht; zuerst hat auf ihn aufmerksam gemacht Palm in seinem Aufsatze über Christian Weise (Programm des Magdalenen-Gymnasiums in Breslau 1854, jetzt bequem zu finden in seinen Beiträgen zur Geschichte der deutschen Litteratur im 16. und 17. Jahrhundert, 1877 S. 75 Anm. 1) und in seiner Ausgabe Rebhuns (Litterarischer Verein. Stuttgart. Bd. 49, 1859 S. 192; die Biographie und Charakteristik Rebhuns wieder abgedruckt in den oben erwähnten Beiträgen s. S. 101. Vgl. E. Schmidts Recension im Anz. d. Zs. f. d. A. V. S. 168 u. 305); aus Palm schöpft Höpfner Reformbestrebungen auf dem Gebiete der deutschen Dichtung des 16. und 17. Jahrhunderts, (Programm des K. Wilhelms-Gymnasium zu Berlin 1866 S. 12), ohne etwas Neues hinzuzufügen; eine Charakteristik des Dichters liefert Scherer in der Allg. Deutschen Biographie XII. 762, vgl. auch seine Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Oesterreich S. 296 f. S. auch Gervinus III[5] 160.

[24]) Vgl. über ihn O. Krabbe Dav. Chytraeus 1870 und den betreffenden Artikel der Allg. Deutschen Biographie.

[25]) So nach Angabe des Micraelius, wo unter dem Jahre 1621 verzeichnet steht: „Dieses Jahr stirbt Ludovicus Hollonius / Pastor zu Pölitz / ein feyner Poet."

[26]) Diese Notiz entnehme ich dem oben erwähnten Werke des Micraelius, wo in dem „Register der Bücher / so die Gelahrten in und

ausser Pommern von Anno 1606 herausgegeben" dieses Werk angeführt erscheint. Freimut fehlt, da im Jahre 1603 erschienen; Somnium vitae humanae ist vom Jahre 1606 datirt.

[27]) Ich habe im Ganzen achtzehn gezählt.

[28]) Ueber Fuchsschwentzer vgl. den betr. Artikel im D. W. B. Es gibt auch ein Werk: „Schmeichel- oder Fuchsschwentzer-Teufel." S. Maltzahn Deutscher Bücherschatz. S. 30.

[29]) Bei Uhland I No. 14 S. 259.

[30]) Bei Uhland II No. 215 S. 585 Str. 1. Die Vergleichung mit Uhland hat einen Druckfehler bei Hollonius bessern gelehrt, der Z. 2 „Blümlein" für „Brünnlein" schreibt. Dieses Lied, auf das schon Fischarts Trunkenlitanei hinweist, findet sich auch „Newe deutsche Lieder durch Joh. Eccardum 1578 Mühlhausen Nr. 22, und zwar ebenso wie bei Hollonius nur die erste Strophe.

[31]) S. das Sprichwort bei Schiller und Lübben Mittelniederdeutsches Wörterbuch IV 260a.

[32]) Die beiden Scenare verzeichnet E. Weller: „Die Leistungen der Jesuiten auf dem Gebiete der dramatischen Dichtkunst bibliographisch dargestellt." Serapeum XXV. Jahrg. 1864 S. 302 Nr. 167; XXVII. Jahrg. 1866 S. 240 Nr. 763.

[33]) S. 150, wiederholt in der erweiterten Londoner Ausgabe 1657 Bd. 1. S. 114 mit kleinen Abweichnngen. — Vgl. auch Dunlop-Liebrecht Geschichte der Prosadichtung S. 321.

[34]) Vgl. Boysse a. a. O. S. 62, 76, 265, 352.

[35]) Vgl. Palm a. a. O. S. 75 f. u. E. Schmidt Anz. d. Zs. f. d. A. V. 141 ff.

[36]) Abgedruckt in den „Neuen Proben von der vertrauten Redenskunst" 1700 an 3. Stelle. Auf dem Titelblatte des Buches heisst das Stück kurzweg: „Von dem träumenden Bauer am Hofe Philippi Boni in Burgundien."

[37]) Vgl. die Einleitung zu Reinhold Köhlers Ausgabe des Stückes 1860.

[38]) S. Fritz Burgs Aufsatz Zs. f. d. A. XXV 130 ff.

[39]) S. Joh. Meissner: Die englischen Comoedianten zur Zeit Shakespeare's in Oesterreich (Beiträge zur Geschichte der deutschen Litteratur und des geistigen Lebens in Oesterreich Heft 4) 1884 S. 32. Vgl. E. Schmidt Anz. d. Zs. f. d. A. V. 145.

[40]) S. Palm a. a. O. S. 48.

[41]) Vgl. E. Schmidt, Komödien vom Studentenleben 1880. S. 30, wo Carle morle puff in Wichgrevs Cornelius relegatus Akt III nachgewiesen ist. Murlepuff auch Gargantua Cap. 8. Dazu Christ. Weise: Die drei ärgsten Erznarren in der ganzen Welt Cap. 31: Da ging Bier und Wein unter einander, da truncken sie Carlemorlepuff. (Neudrucke deutscher Litteraturwerke, her. v. Braune Heft 12—14. S. 150.)

[42]) So im Original; sollte eigentlich Sc. 4 heissen. Die Verzählung geht dann weiter durch den ganzen Act.

[43]) Joh. Fr. Löwens Schriften Hamburg 1765—1766 Th. IV. S. 20.

[44]) Hs. der Wiener Hofbibliothek. Sign. 12706 — 12709 Th. I. S. 256 ff.

[45]) Vgl. über die beiden Männer A. J. Hammerle Neue Beiträge für Salzburgische Geschichte, Litteratur und Musik — Mozart und einige Zeitgenossen. Salzbg. 1877. S. 17 f. S. 24 und N. Huber Die Litteratur der Salzburger Mundart Salzbg. 1878 S. 6.

[46]) Nöthiger Vorrath I 333. Vgl. Goedeke II 553.

[47]) Bei Rahbek: Ludvig Holbergs udvalgte Skrifter. Kopenhagen 1804 I 255—320; die erste Uebersetzung in der schon erwähnten Dänischen Schaubühne geschrieben von dem Freyherrn Ludwig von Holberg und nun in die deutsche Sprache übersetzt. Bd. II. Kopenhagen und Leipzig 1744; in 2. Auflage 1752 an zweiter Stelle unter dem Titel: „Der verwandlete Bauer.“ Einzelne Namen erscheinen darin geändert, so heisst Jeppe Barthel und sein Weib Anna; dann in Oehlenschlägers Holberg Uebersetzung Leipzig 1822 Bd. 1 (Goedeke Grdr. III, 2, 1359 nennt die ältere Uebersetzung vollständiger und besser) ferner in Robert Prutz Ludwig Holberg sein Leben und seine Schriften 1857 S. 361 ff. mit einigen erklärenden Anmerkungen. Prutz hat auch eine Bühnenbearbeitung geliefert.

[48]) Eine dänische Uebersetzung der für Holberg in Betracht kommenden Partien liefert Rahbek a. a. O. VI. 153—163.

[49]) Im Jahre 1650 erschien in Amsterdam ein holländisches Lustspiel von M. Gramsbergen unter dem Titel: Kluchtige Tragoedie of den Hartoog van Pierlepon, das aber schon früher gespielt worden war. Spätere Drucke von 1700 und 1752 haben schon in ihrem Titel: Piramus en Thisbe, of de bedrooge Hartoog van Pierlepon einen deutlichen Hinweis auf den Zusammenhang mit dem Peter Squentz Stoffe; aber das Stück zeigt ausserdem noch, was weder Anthonie Kollewijn (Archiv für Litt. Gesch. her. v. Schnorr von Carolsfeld IX 445 ff.) noch Fritz Burg (Zs. f. d. A. XXV 131 ff.), welche die Beziehungen des Stückes zu Shakespeare untersuchen, bemerkt haben, eine eigenthümliche Verquickung mit dem Stoffe vom Pfalzgrafen. Schauspieler nehmen nämlich einen Bauer mit sich und geben ihn im Gasthause für einen Fürsten aus, wodurch sie und er sich der liebenswürdigsten Aufnahme zu erfreuen haben. Sie führen vor ihm die Tragoedie von Pyramus und Thisbe auf, und nach beendigter Vorstellung begeben sich alle zur Ruhe; der neue Fürst findet sich beim Erwachen wieder in seinen alten Kleidern, während die Comödianten längst schon über alle Berge sind. Es scheint mir sehr wahrscheinlich, dass wir es hier mit einer sehr verdorbenen Umgestaltung des Shakespeareschen Vorspiels zu thun haben; eine Vermuthung, die durch die ganze Einkleidung des Scherzes unterstützt wird: sowie die Geschichte vom betrunkenen Kesselflicker nur den Rahmen abgibt zu dem grösseren Lust-

spiele bei Shakespeare, so bildet auch hier die Geschichte vom betrogenen Bauer nur die Einleitung zur Vorführung des Stückes, das an Stelle von Taming of the Shrew eine Bearbeitung der Episode aus Midsummernight's dream bietet. Ganz ähnlich lautet die Erzählung bei Biderman, die direct oder indirect aus diesem holländischen Lustspiel hervorgegangen sein könnte. Ein Schwindler Namens Cosmus beredet einen Bauernburschen Mopsus sich von ihm für einen Bischof ausgeben zu lassen; sie ziehen in den Gasthof ein, wo sie natürlich mit allen Ehren empfangen werden, die einem so hohen Kirchenfürsten ziemen; Cosmus, der die Rolle des Hofmeisters übernommen hat und immer für seinen Zögling sprechen muss, der auf seinen Befehl den Mund nicht aufthun darf, um sich nicht zu verrathen, ordnet eine prächtige Tafel an, zu der auch einige vornehme Gäste beigezogen werden. Diese können sich nicht genug wundern über die Schweigsamkeit und Gefrässigkeit des hohen Herrn. Morgens, während Mopsus noch schläft, macht sich der Hofmeister aus dem Staube, und der vermeintliche Bischof wird, da sich der ganze Schwindel herausstellt, vom Wirthe vor Gericht geführt.

Der Schluss dieses Scherzes ist ganz in Bidermans Art, der eine wahre Leidenschaft für Hinrichtungen zu haben scheint: Mopsus wird, trotz seiner Versicherung, er wisse von gar nichts, unbarmherzig aufgehängt. Dieser Erzählung folgt Holberg treu, bis auf die Schlusskatastrophe, die er hier glücklicherweise vermieden; sonst ändert er nur den Bischof in passender Weise in einen Pfalzgrafen um. Der Erfolg des Stückes in Kopenhagen war kein grosser, auch in Deutschland wurde es selten gespielt, obwohl 1745 der 4. Band der dänischen Schaubühne und 1746 die erste Sammlung neuer Lustspiele, die der Schauspieler A. G. Uhlig herausgab, Uebersetzungen brachten, wovon die letztere von dem sich an zahmen Schäferspielen ergötzenden Publicum als roh und gemein verschrieen wurde. (Vgl. Chronologie S. 125); doch wurde der Stoff dadurch genügend bekannt, um bald in deutschen Lustspielen Nachahmung zu finden. Im Jahre 1779 erschien „Die Herrlichkeit im Traume oder Der Lyrant als Fürst", ein Originallustspiel in einem Aufzug von Joh. Adam Braun, worin ein Schwindler im Gasthaus den Fürsten spielt, bis er gerichtlich daran gehindert wird; ein recht schwaches und langweiliges Stück, das ausserdem in der Handlung äusserst unklar gehalten ist.

Ferner: „Der Prinz von Ungefähr, Lustspiel in zwei Abtheilungen, frei nach dem Französischen von M. Tenelli" (recte Millenet) gedruckt in seinem Buche: „Thalia. Beiträge für deutsche Bühnen." Berlin 1819 S. 49 ff.; gespielt in Berlin am 19. Juli 1818. (Vgl. Goedeke Grdr. III, 2, 898.) Ein Lieutenant sucht die Hand eines Mädchens zu erhalten, indem er sich als Hofherr und einen reisenden Sänger als Prinzen verkleidet, wodurch die Vermählung auch trotz mancher Verwicklungen, die das plötzliche Eintreffen des wirklichen Prinzen verursacht, zu Stande

kommt. Der „König von Gestern" von Stephan Schütze, abgedruckt in seinem Wintergarten 1818 Bd. 2 und mit etwas verändertem Schlusse in Kotzebue's Almanach dramatischer Spiele fortgesetzt von Carl Lebrün 25. Jahrgang Hbg. 1827. (Vgl. Goed. III, 2, 617 und 895.) Zwei Studenten machen sich die erwartete Ankunft des Hofes zu Nutze, indem sie in der Rolle des Königs und eines Herzogs allerlei Unwesen in einem kleinen Dorfe treiben. Ihrer Herrlichkeit macht aber bald die wirkliche Ankunft des Königs ein Ende, der ihnen jedoch verzeiht, nachdem sie durch eine langathmige Rede den Beweis für ihr fleissiges Studium erbracht. Die zwei letzgenannten Stücke sind ganz gewöhnliche Dutzendproductionen ohne besonderen Witz und Geist. — Schliesslich hat auch dieses Holbergsche Stück in Kotzebue seinen Bearbeiter gefunden.

Als letzter, ferner Nachhall kann noch Gottfried Kellers Erzählung: „Kleider machen Leute" in den Leuten von Seldwyla, Band 3, betrachtet werden.

[50]) Erschienen in seinem Almanach dramatischer Spiele 3. Bd. 1803 zugleich mit einer Bearbeitung von Holbergs 11. Juni (bei Kotzebue: Der Gimpel auf der Messe).

[51]) Ich will hier gleich bemerken, dass mit unserem Stoffe Schinks parodistische Krähwinkliade: „Der König in der Einbildung. Knittelversposse in drei Aufzügen. Hamburg 1807" nichts zu thun hat.

[52]) Gedruckt in seinen Beiträgen zur deutschen Bühne 1844. Bd. 3.

[53]) A. a. O. I 339.

[54]) Festkalender, herausgegeben von F. O. Pocci, G. Görres u. a. II, Heft 8.

[55]) J. Günthers Grosses poetisches Sagenbuch I, 220.

[56]) S. Chr. Schneller über die volksmundartliche Litteratur der Romanen in Südtirol. (Programm des Staatsgymnasiums in Innsbruck 20. Jahrgang 1869 S. 10).

[57]) Vgl. die Ausgabe des Stückes in The London Theatre by Th. Dibdin 1815 Bd. 3. u. Th. Genest a. a. O. III 297 vgl. I 480. Genest bespricht folgende Aufführungen:

Drury Lane 6. August 1731 III 297.
Covent Garden 11. April 1758 IV 526.
Drury Lane 24. November 1773 V 399.
Drury Lane 9. April 1779 VI 82.
Bath 9. Februar 1782 VI 235.
Covent-Garden 11. April 1785 VI 364.
Covent-Garden 1. Mai 1787 VI 445.
Drury-Lane 17. Dezember 1788 VI 529.
Covent-Garden 9. Mai 1828 IX 433.

[58]) Diese Ausgabe erschien zu Wien bei Ghelen. Minor gibt als Jahr der ersten Pariser Ausgabe 1770 an.

[59]) Vgl. Otto Lorenz: Catalogue géneral de la librairie française Th. 8. Bd. 2. (1880) S. 555.

[60]) Hamburgische Theatergeschichte S. 273.

[61]) Vgl. Minor a. a. O. S. 375 ff. und Chronologie S. 159 f. Das berüchtigte Rostsche Sendschreiben des Teufels an Herrn Gottsched findet man u. a. abgedruckt bei Blümner Leipziger Theater S. 104 ff.

[62]) S. Hermann Uhde: Das Stadttheater in Hamburg 1827—1877. 1879 S. 11, 222, 397; über Aufführungen dieses Weisseschen Stückes in Deutschland vgl. für Leipzig Blümner a. a. O. und Chronologie S. 159, 247; für Weimar: Chron. S. 186; für Dresden: Rob. Prölss, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden 1878 S. 262; für Mainz: Jac. Peth Gesch. des Theaters und der Musik zu Mainz S. 19, S. 27; für Hamburg: Schütze, Hamburgische Theatergeschichte S. 288, 307, 544; für Berlin: Plümicke Gesch. des Berliner Theaters S. 210, 395, und Brachvogel, Das Berliner Hoftheater S. 107, S. 228.

[63]) Vgl. Maltzahn Deutscher Bücherschatz S. 544 Nr. 2403.

[64]) Nic. Huber a. a. O. S. 7 Nr. 23.

[65]) S. Oskar Teuber Geschichte des Prager Theaters 1. Bd. 1883 S. 321.

[66]) S. Kayser Bücherschatz VI 99.

[67]) S. Hempel XX, 1, 83.

[68]) Recension des Minorschen Werkes A. d. Zs. f. d. A. VII 78.

[69]) S. Hempel XI, 2, 569 und B. A. Wagner: Zu Lessings spanischen Studien. Programm des Sophien-Realgymnasiums in Berlin 1883 S. 6.

[70]) Vgl. Valentin Schmidt „Kritische Uebersicht und Anordnung der Dramen Calderons de la Barca“ in den Jahrbüchern der Litteratur. Wien 1822. Anzeigeblatt zum 17. und 18. Bande und Schack: Geschichte der dramatischen Litteratur in Spanien III 145 ff. Schack erinnert auch an Boccacio III, 8 und Grazzini (Londoner Ausgabe 1797 II 117); aber Boccacio's Erzählung gehört zu dem Stoffe von dem in der Hölle und Vorhimmel gewesenen Bauer (vgl. Anm. 4); näher läge Grazzini's Erzählung von dem armen Fischer, der die Rolle des ertrunkenen reichen Lazaro spielt.

[71]) Vgl. für die folgenden Ausführungen Koberstein II[5] 267, West Vorrede zur Ausgabe seiner Bearbeitung 1816 und Ed. Dorer, Die Calderon-Litteratur in Deutschland 1877.

[72]) S. Fürstenau Zur Geschichte des Theaters und der Musik zu Dresden I 244, 307.

[73]) Ist die Oper: „Der königliche Prinz aus Polen Sigismund. Hamburg 1694,“ die Gottsched Nöthiger Vorrath I 257 anführt, damit identisch?

[74]) „Les Tragi-Commédies Espagnoles traduites, comme la vie est un songe et d'autres semblables étaient les plus beaux ornemens du Théâtre Italien.“ Riccoboni, Histoire du Théatre Italien II 47.

[75]) Ich benütze die Ausgabe der Oeuvres du Théatre de Mr. de Boissy. Nouvelle édition. Paris 1758. 9 vol. Das Stück steht im 5. Bd.

[76]) Das Erstere kenne ich aus Dorer a. a. O, das Letztere aus W. Menzel Deutsche Dichtung 1875 II 253; in die Uebersetzung der Trauerspiele des P. Anton Claus Augsburg 1776 ist dieses Stück nicht aufgenommen.

[77]) Recensirt von Mylius Berliner privilegirte Zeitung 86. Stück 18. Juli 1750. Lessing kannte es. Vgl. B. A. Wagner a. a. O.

[78]) Abgedruckt in: Die deutsche Schaubühne zu Wien nach alten und neuen Mustern Bd. 9. 1761 und in: Die deutsche Schaubühne Wien Bd. 8. 1765.

[79]) Caroline Neuberin und ihre Zeitgenossen 1881 S. 76.

[80]) S. Deutsche Schaubühne Augsburg Bd. 41.

[81]) Charlotte von Schiller schreibt an Knebel 19. Sept. 1813: „Einsiedel war so freundlich, mir seine Uebersetzung des Calderon zu senden, Das Leben ein Traum." S. Briefe von Schillers Gattin an einen vertrauten Freund, herausgegeben von H. Düntzer 1856 S. 144. „Einige Freunde, Herr von Einsiedel und Riemer haben sich auch um das Theater verdient gemacht, indem sie ein Stück von Calderon das Leben ein Traum übersetzt und bearbeitet." Goethe an Zelter 8. April 1812 (II, 4).

[82]) S. Werke X 67.

[83]) Vgl. bes. Scherers Aufsatz über Grillparzer in den Vorträgen und Aufsätzen zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Oesterreich S. 196 ff.

[84]) Grundriss III, 2, 829.

[85]) Das Stück wurde vom 17. Juni 1818 bis zum 7. August 1840 95mal gespielt (freundliche Mittheilung des Herrn Dr. Glossy).

[86]) Diese Meislsche Posse scheint Uhde im Auge zu haben, wenn er bei Besprechung des Stückes von Plötz sagt: Was fragte das Publicum darnach, dass dieselbe Begebenheit mit Raimund die Wiener in der Leopoldstadt entzückte? (Stadttheater in Hamburg S. 202). Eine so directe Zusammenstellung zweier doch nur ganz entfernt ähnlicher Stücke scheint mir ungerechtfertigt.

Register.